

الموال الزهيري

*

.. ماهو؟

د. محمد جبار



ARCHIVE

لا اعتقد ان ثمة فنا شعريا شعبيا ذائعا في منطقة الخليج ، قد اجمعت الخاصة والعامة معا على تذوقه - رواية وابداعا - مثل فن « الموال الزهيري » كما يعرف محليا . ولا اخال فنا شعريا يلتقي فيه الوجدان الذاتي - للمبدع الفرد - بالوجدان الجمعي - للامة - مثلما يلتقيان في فن الموال عامة والزهيري خاصة ، ومن هنا تتجلى عبقرية هذا الفن وسحره وفردانيته . ولا جدال ايضا في ان الابداع الشعبي نتاج جمالي « من الشعب الى الشعب » يبدعه بعض الأحاد العاديين - بروح جمعية - فتنبهه الجماعة ، ما ظل يلبي لها وظائفها الحيوية ، النفسية والفكرية والجمالية . ولانه من الشعب والى

* ان هذه الدراسة ، في الاصل ، مقدمة لديوان الزهيري ، المجموعة الثانية (تحت النشر) للشاعر الشعبي الكبير (عبد الله عبد العزيز الدويش) ، وهي دراسة مهداة له تقديرا لجهوده الرائدة والفائقة في مجال الادب الشعبي الكويتي

الشعب ، فانه لا يحتاج الى « تقديم » بالمعنى التقليدي الذي يطالعا في دواوين الشعر الرسمي ، او بالاحرى الذاتي . . ذلك ان الاثر الادبي الشعبي - بانماطه المختلفة - في غير حاجة الى « وسيط » بين المبدع والمتلقى ، والا فانه حينئذ قد فقد تواصله الفطري واهم مبررات شعبيته ، وهي العفوية والبساطة والتلقائية (ولا يعني هذا انه خال من الصنعة الفنية) . اما وقد قدر لي ان اقرأ مخطوطة هذا الديوان ، وان اكتب له مقدمة - وانا فخور بذلك بالتأكيد - فانه قد يكون من الاجدى - للقارئ - ان يأخذ التقديم منحى اخر ، ياتي - في المقام الاول - استجابة لبعض التساؤلات البالغة القيمة التي سبق ان طرحها الشاعر عبد الله الدويش نفسه في مقدمة كتابه القيم (ديوان الزهيري ، مجموعة من المواويل المشهورة ، من منشورات ذات السلاسل ، الكويت ، ١٩٨٣) تحت عنوان « الموالم الزهيري . . . ما هو ؟ » وهو نفس التساؤل الذي أثرته ، عنوانا لهذا التقديم ، وعلى ان ابادر فاعترف معه - باديء ذي بدء - في ان احدا من الباحثين لا يستطيع ان يحدد تحديدا علميا موثوقا به « اوليات » فن الموالم ، على وجه الدقة ، فهذا دأب الادب الشعبي دائما ، عربيا كان ام عالميا ، ولكنه في ضوء بعض الشواهد التاريخية واللغوية ، بمقدورنا ان نحدد بدايات « الذبوع » واسبابه ، وان نمضي قدما فنفسر بعضا من مظاهره او ظواهره التي اصابتها - بتقدم الزمن - كثير من الخلط والاضطراب .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

(٢)

تعود بدايات هذا الفن الذي عرف تراثيا باسم فن « المواليا » الى اكثر من الف ومائتي عام . . في ارجح الروايات التي تعود بجذوره التاريخية والجغرافية الى بداية القرن الثاني الهجري ، وفي مدينة واسط تلك المدينة التي بناها الحجاج بين الكوفة والبصرة من العراق ، حيث اخترعه بعض الواسطيين « وكان سهل التناول لقصره فتعلمه عبيدهم المسلمون عمارة بساتينهم والفعول والمعامرة والابارون فكانوا يغنون به في رؤوس النخيل وعلى سقي المياه » ويتميز هذا الفن بان له وزنا واحدا (من بحر البسيط) ، وكان لا يزيد - اول الامر - عن بيتين ، وله اربع قواف على روي واحد ، او بالاحرى اربعة اقفال بقافية واحدة . وقد قفوا شطر كل بيت بقافية منها وسموا

الاربعة « صوتا » مما يؤكد ان هذا الفن ، كان منذ نشأته الاولى اغنية من اغاني العمل ، وتضيف المصادر التاريخية والادبية ان العبيد والزنوج و « الفعلة » والبنائين والفلاحين واشباههم كانوا يقولون في اخر كل صوت مع الترنم (يامواليا) اشارة الى سادتهم . ومن هنا عرف هذا الفن باسم « الموالي » وقد توحى عبارة (يامواليا) في هذه المصادر بتمجيد هؤلاء السادة كما ذهب بعض الباحثين الى ذلك ، والعكس هو الصحيح ، فالتأمل لمضامين النصوص المبكرة التي وصلتنا يراها تشي بالاسى الدفين والحزن العميق ، والالم الممض الذي يعتل في نفوس مبدعيه ، وتفصح في الوقت نفسه عن رغبة كامنة في مواساة الذات بحثا عن العزاء ، وحثا لها على الصبر والسلوان ، ومن هنا لا غرو ان يكون هذا الفن منذ نشأته الاولى هو فن الشكوى الذاتية ، تبوح بها العامة تعبيرا عما يقع عليها من ظلم « السادة » وتجبر « الموالي » ومعظمهم انذاك من الفرس ، او عما يحيق بهؤلاء العامة من غدر الزمان وغير الايام او تنكر الاحبة وجحود الآخرين ، او عما يضطرم في الحنايا من لواعج الشوق ودواعي الحرمان واسباب الشقاء ، وكاية اغنية من اغاني العمل - على اختلاف اشكالها - كان هذا الفن ينعش النفوس الكليلة ، ويعينها على تحمل الصعاب ، ويدفعها - اثناء العمل المضني الشاق - الى احتماله ، والصبر على ادائه . وهو امر يذكرنا بفن اخر من فنون الشعر الشعبي ، قريب جدا من فن الموالي الرباعي في شكله ومضامينه ووظائفه ، هو فن « الابودية » الذي اخترعه العراقيون ايضا ، وقد سمي بهذا الاسم لان المبدع الشعبي - اول الامر - كان يجد فيه ، وبه ، وسيلة تعبيرية او متنفسا للشكوى من ظلم السادة الجدد (الاتراك) الذين كانوا في نظر العامة منبع « الاذى » الذي حاق بهم ابان الحكم العثماني ، مثلما كانوا ايضا مصدر تعاستهم وشقائهم ، وسبب عبوديتهم (ومن هنا عرف هذا الفن ايضا باسم العبودي ، نسبة الى عبودية الارض ابان العثمانيين ، وليس الى حسين العبادي اشهر ناظميه في العراق ، كما هو الرأي الشائع) وهو ما يمكن قوله ايضا عن « فن العتابا » الشائع في العراق والشام ، وقد سمي بهذا الاسم من معاناة الزمن ، والزمن عند العامة اصطلاح يختزل به كل ضروب القهر التي تواجهه ، وقد يعجز عن التصريح بها ، مثل الظلم والبطش

والاستعباد والطغيان ، فضلا عن قواهر المرض والفقر والعوز والحاجة . مما يعني ان هذا الفن ، فن المواليا ونظائره في اخص خصائصه الوظيفية ، هو صرخة احتجاج يطلقها المبدع الشعبي ضد كل قوى الظلم والعبودية وضد كل ضروب القهر والاذية . وليس محض مصادفة ان تكون كلمة « مولى » وجمعها « موالى » تعني في اللغة العربية : السيد والمالك والعبد والتابع معا ، وشتان بين السيادة والعبودية . . ولعل في هذا التضاد ما يفسر لنا سبب تسمية هذا الفن بالمواليا ولماذا كان الموالى من العبيد يرددون عقب كل مقطوعة « وامواليا » تحسرا على حالهم وتفجعا على ما يعانونه من ضروب القهر والعبودية والحرمان ، وعلى ما هم فيه من شقاء وتعاسة ، ومن ذل وامتهان . . ومن ثم فالمصطلح (وامواليا) مكون لغويا ودلاليا من (وا) حرف نداء للندبة ، وهي نداء المتفجع عليه او المتوجع منه ، ومن كلمة موالى بصيغة الجمع الدالة هنا على طبقة بعينها هي المتفجع عليها ومن الالف الزائدة في نهايتها للاشباع وتأكيد الندبة ، وهذا يعني ان سر التسمية - في اعتقادنا - انما تعود الى ان هذا الفن ، كان في اساسه ونشأته هو « فن الموالى » نسبة لهؤلاء الموالى من العبيد الذين كانوا يبدعون او يرددونه تعبيرا عن موقفهم اورؤيتهم او سخطهم على هؤلاء السادة من الموالى ايضا ، لهذا لا غرو ان يبقى هذا الفن - في الزمان والمكان العربيين - مرتبطا ارتباطا اصيلا بالعامية ، وبالطبقات الدنيا والكادحة او ثق ما يكون الارتباط ، وان يظل بينهم الفن الشعري الاول والاثير ، والاكثر صدقا في التعبير عن آلامهم وامالهم ، معاناتهم وأحلامهم ، شكواهم ونجواهم .

(٣)

لعل في التفسير الاجتماعي السابق لتسمية هذا الفن بالمواليا - الى جانب الوقائع التاريخية الثابتة - ما ينفي او يدحض بعد ذلك ، سائر التفسيرات او الروايات التي تزعم ان هذا الفن انما استمد اسمه من موالى البرامكة او بالاحرى من إمامهم اللاتي كن يرددن كلمة (يا مواليا) عند رثاء موتاهم . واعلان التفجع عليهم ، وقيل ايضا - في رواية اخرى - ان هؤلاء الاماء كن يرددن هذه الصيغة (يا مواليا) وراء جارية لجعفر

البرمكي ، كانت ترثيه بعد مقتله في نكبة البرامكة بهذا الضرب « النواح » من الغناء او المراثي الشعبية ، بعد ان نهى هارون الرشيد عن رثائه شعرا (؟!) وليس صحيحا ايضا ما ذهب اليه البعض من ان هذا الفن قد استمد اسمه - في بعض الروايات - من اسم هذه الجارية ذاتها ، وكانت تدعى (مواليا) ولتأكيد ذلك ذهبت هذه الرواية الى ان هذه الجارية كانت حسنة الصوت ، ولهذا فقد نسب هذا الفن اليها ، ومثل هذه الروايات جميعا لا يثبت امام التمهيص العلمي الدقيق ، ولا تعدو ان تكون مجرد حكايات تعليلية ، وضعها علماء متأخرون من ابناء القرن الثامن الهجري عندما شرعوا يهتمون بالشعر الملحون ، وتاريخه واشكاله وفنونه الذائعة عند العامة ، فالمجتمع الشعبي لا يحفل اصلا باسماء مبدعيه من الافراد لذلك كان الجهل بالمؤلف - ذلك العبقرى المجهول - سمة غالبية من سمات الادب الشعبي في العصور الماضية التي تعتمد على الرواية الشفاهية في تداول تراثها الشعبي ، ومن ثم فمن غير المستساغ - عقلا وتاريخا - ان ينسب فن من فنون الشعب الى مبدع بعينه ، مهما كانت عبقرية هذا المبدع .



ARCHIVE

<http://www.Archivchela.Sakrit.com>

شاءت الاقدار اللغوية - اذا صح هذا التعبير عن لغتنا الجميلة - ان يأتي التفسير اللغوي لمصطلح (مواليا) مطابقا ومؤيدا للتفسير الاجتماعي السابق الذي ينسب تسمية هذا الفن الى مبدعيه الاوائل من الموالى العبيد ، اذ تطالعنا من بين مشتقات الجذر اللغوي (و ل ي) صيغة اسم الفاعل « موالى » من الفعل والى ولاءٌ ومُؤالاةٌ يقال والى الشيء اذا تابعه واقتفى اثره ، وميزه ، والمؤالاة هي التبعية والاقتراف ، فاذا ما وضعنا في الاعتبار ان السمة الفنية الفارقة لفن (المواليا) تقوم على تبعية او مؤالاة القوافي الاربعة بعضها بعضا ، اي تكرارها وتجانسها (لفظا) في كل شطر من الاشطر الاربعة ، او على الاقل تكرار بعض حروف القوافي السابقة على حرف الروي لتكون ردفا له ، ادركنا مدى وجاهة التفسير اللغوي (موالى) ومدى مطابقتها للتفسير الاجتماعي (موالى) ومدى ما بينهما من (جناس) .

وبمقدورنا ان نمضي قدما فنجمع بين التفسيرين : الاجتماعي واللغوي لنصل

الى التعريف الفني او الاصطلاحي لفن المواليا (قبل ان تحرفه العامة الى موال) فاذا هو مصطلح ادبي يشير الى فن من فنون الشعر الشعبي كان يتغنى به - اول الامر - الموالي من العبيد ، وسمته المميزة موالاة القوافي بعضها بعضا ، على اساس من الجناس .

وانه تاريخيا يعود الى اوائل القرن الثاني الهجري - في اقدم نصوصه التي وصلتنا - وانه لغويا كان فنا شعريا معربا يتوسل باللغة الفصيحة ، اول الامر ، وانه عروضيا من بحر البسيط ، وانه بنائيا يتكون من بيتين او اربعة اشطر او غصون متجانسة القوافي ، وقد عرف عندئذ بالرباعي .

(٤)

بعد ذلك اي في اواخر القرن الثاني الهجري ، تسلم هذا الفن او النمط الغنائي اهل بغداد او البغاددة ، على حد تعبير الشاعر المعروف صفى الدين الحلي (ت ٧٥٠ هـ) صاحب اقدم كتاب - وصلنا - يتناول فنون الشعر الشعبي العربي ، او « الملحون » كما سميت في عصره [الملحون هنا صفة تعني انه - لغة - شعر غير معرب ، كما تعني انه - ايقاعا - شعر مغنى] هذا الكتاب هو « العاقل الحالي والمرخص الغالي » .

وعلى الرغم من ان الاصل في المواليا هو الاعراب كالشعر القريض ، الا ان اهل بغداد منذ تسلموا هذا الفن حتى بادروا فلطفوه ونقحوه وشرعوا يرققونه ويدققونه - على حد تعبير الصفي - ومن ثم حذفوا الاعراب منه ، واعتمدوا على سهولة اللفظ ورشاقة المعنى ، ونظموا فيه الجذ والهزل والرقيق والجزل ، حتى عرف بهم دون مخترعيه ، ونسب اليهم وليسوا بمبتدعيه ، ثم شاع في الامصار وتداوله الناس في الاسفار ، على حد قول الصفي ، ثم تعددت اشكاله الفنية وتنوعت اغراضه الموضوعية (الغزل - الوصف - الشكوى - العتاب - النجوى - المقاومة - الرثاء - الحكمة - التأملات - والنصائح والوعظيات ... الخ) .

وهكذا ذاع هذا الفن وتنوع . . واصبح يكتب باللغة الفصيحة ، كما يكتب
باللهجات الدارجة ، ومن هنا وصفه الصفي بانه « كالبرزخ » بين فنون الشعر السبعة
التي تحدث عنها ، فاذا ثلاثة منها معربة اساسا (واللحن فيها خطأ لا يغتفر) هي شعر
القرىض ، والموشح والدوبيت ، وثلاثة ملحونة ابداء (والاعراب فيها خطأ لا يغتفر)
هي الزجل ، والكان وكان (وهو شعر قصصي) والقوما (نوع من الاغاني الدينية
يترنم بها المنشدون وقت السحور في رمضان) . اما الموال - يقول الصفي - فهو بين
الامرين ، كالبرزخ يجوز فيه اللحن ، كما يجوز فيه الاعراب شريطة ان يجمع بين
سهولة اللفظ ورشاقة المعنى ، ومثال ذلك هذا الموال المعرب :

وَتَغْرِيبي	وحق يا بدر تَغْرِيبك
وتغري بي	لا تتبع النفس تغري بك
وتجري بي	خل المقادير تجري بك
وتجريبي	وتنظر الناس تجريبك

غير انه ذاع بعد ذلك باسم فن المربع منذ العصر المملوكي :

الاقم بنا ايها الساقى فناجينا -
واشرب من القهوة الشقرا فناجينا
نحن الذي ان دعا داعي الفناجينا
وفي الحمى ان تسل عنا فناجينا -

غير ان اللهجات الدارجة سرعان ما اصبحت هي اللغة الاثيرة في ابداع الموال
او كما يقول الصفي اصبح « اللحن فيه احسن واليق » عند العامة والخاصة على
السواء .

ومن نماذجه التراثية القديمة :

ياما بنوح عليك يا حلو وبناني
لو كنت زغلول بنيت لك برج وبناني
والبين قد هدني يا حلو وبناني

ومن دموعي خصب الكف وبناني

او هذا النموذج :

يا رفقي انتحل جسمي وحالي حال
جودوا علينا انا ما احسن على دي الحال
وحبكم لم يزل في خاطري ما حال
ان لم تجوا منزلي والا اخذني الحال

(٥)

غير ان ذبوع هذا الفن (فن المربع او المربعوع) وانتشاره بين العامة والخاصة ، قد دفع المبدع الشعبي - ذلك العبقرى المجهول - الى تطوير ادواته واشكاله الفنية ، فظهر الشكل الخماسي او المخمس (الاعرج) ويتالف من خمس شطرات اربع منها اتحدت في قوافيها هي الاولى والثانية والثالثة والخامسة ، على حين انفردت الشطرة الرابعة او حادت او (عرجت) الى قافية مخالفة في رويها لسائر القوافي فبدت وكأنها (عرجاء) بين الاسوياء على نحو ما نرى في هذه النماذج التراثية القديمة :

عيونك السمر تسينا حواجبها
ووجهك البدر مثلك ما حوى جبهها
والشمس من حسنتك توارت حواجبها
وكلما اطلب وصالك يا ملك الغيد
من دوله الحسن تمنعني حواجبها

او

وحق يا بدر من انزل اناجيلك
ان لم تحيني لحد البيت انا جيلك

كم بت سهران طول الليل انا جيلك
يا بدر يكفي الجفا ، شمت عذالي
ان رمت جيل على قدك انا جيلك

ثم ظهر الشكل السباعي (السباعوي) ويتكون من سبع شطرات ، كل ثلاث
منها تشكل مجموعة مشتركة او متفقة او متجانسة في قوافيها ، اما الشطرة السابعة
فترجع الى قافية المجموعة الاولى ، وتشترك معها وتربط الموالم كله في وحدة واحدة ،
ومن هنا عرف ايضا هذا الفن او الشكل السباعي باسم « فن المربوط » ايضا في مصر
مثال ذلك :

الاهيف اللي بسيف اللحظ جارحنا
بيده سقانا الطلا ليله وجارحنا
رمش رمى سهم قطع به جوارحنا
آه على لوعتي في الحب يا وعدي
وهجره كواني وصبرني عليل واعدي
يا خل واصل ووافي بالمنى وعدي
من حر هجرك ومن نار الجوى رحنا

عتبة

ردفة

[الرباط - الغطاء]

وعلى الرغم من ظهور اشكال اخرى يزيد عدد شطراتها عن ذلك ، فقد ظل
هذا الشكل السباعي اكثرها ذبوعا . وان تعددت اسماءه او اصطلاحاته ، فهو الموالم
النعمانى تارة ، والزهيرى تارة اخرى ، وفن المربوط ، تارة ثالثة .

(٦)

ليس صحيحا - فيما اعتقد - ما ذهب اليه معظم الباحثين من ان هذا الشكل
السباعي للموالم ، قد سمي - في الكويت والعراق - بفن الزهيرى (والجمع :

زهريات) نسبة الى شاعر عراقي حديث اشتهر بنظم هذا اللون من الشعر ، اسمه ملا جادر الزهيري من عشيرة الزهيرات المنتشرة في ربوع العراق ، ولا سيما في قرية الزهيرات التي تنسب اليهم . ويعود رفضي لهذا التعليل - على الرغم من ذبوعه ووجاهته للوهلة الاولى - لعدة اسباب :

ليس لان الشاعر ملا جادر الزهيري فنان حديث (عاش في القرن التاسع عشر الميلادي) فحسب ، بل لان المجتمع الشعبي نفسه ليس من طبيعته الاحتفاء باسم المبدع الفرد اساسا مهما كانت عبقريته - كما سبق ان ذكرت - ولا سيما في الماضي ، حين كان الادب الشعبي - انذاك - يعتمد في ذبوعه وانتشاره على التداول الشفاهي بين الجماعة ، فضلا عن ان فنون الادب الشعبي - على اختلاف انماطها وتنوعها - لم يحدث قط ان استمدت اصطلاحاتها الفنية من اسماء مبدعيها الكبار ايا من كانوا (فالامثال والاغاني ، والحكايات ، والاساطير ، والسير والملاحم الشعبية ، والنوادر ، والغطاوي او الاحاجي والالغاز ، والمعاظلات اللسانية ، والاشعار الشعبية ، على اختلاف اشكالها كلها اصطلاحات فنية شائعة بين العامة ، ولم يقل - او يقيم - احد بنسبة اي منها الى مبدع بعينه) . ومن الجدير بالذكر ان هذا الموال السباعي (سبعة اشطر) يعرف ايضا باسم الموال النعماني ، فهل كان ذلك نسبة الى مبدع اخر اسمه النعمان ؟ هذا ما لم يقل به احد من الباحثين ايضا ، اذن فمن أين جاء هذا المصطلح (الزهيري) وما تفسيره ؟

اذا كان ابناء المنطقة قد نسوا معنى هذا المصطلح « العامي » بمرور الايام ، فنشأ ونشب هذا الخلاف بين الباحثين في تفسيره ، فمن حسن الحظ ان كاتب هذه السطور ابان اعداده لرسالة الدكتوراه في السير الشعبية كان يستمع - في قرينته - الى احد رواة السير المشهورين ، وفجأة وقف احد المستمعين من كبار السن قائلاً لهذا الراوي : « ازهر » فاستجاب له ، وراح ينشد بعض المواويل ، ريثما يستريح جمهور المستمعين او يلتقطون انفاسهم قليلاً - بعد هذه المعارك الضارية التي تتحدث عنها سير البطولة الشعبية . ثم تصادف ايضا لكاتب هذه السطور ، ان كان ذات مرة يسجل

بعض المواويل لاحد الرواة ، بحضور احد اقاربه الذي كان يستحث الراوية على ان يكون الموالم مزهرا فلما استفسرت عن مقصوده بالزهر شرح لي شيئا قريبا جدا من المفهوم البلاغي للجناس . . ومعنى هذا - بغير اطالة - ان بعض عشاق هذا الفن - من كبار السن - في البيئة المصرية كانوا يرددون - حتى وقت قريب - بعض الاصطلاحات او المفردات المشتقة القريبة من مصطلح (زهيري) وكان (الزهر) عندهم مصطلحا عاما مرادفا لمصطلح (الجناس) المعروف بلاغيا ، وان (التزهير) في عرفهم مرادف (للتجنيس) وان الموالم « الزهر » او « الاحمر » هو الذي يقوم على الجناس التام او الحقيقي (تكرار اللفظ واختلاف المعنى) وان الموالم غير الزهر او الابيض هو الذي يقوم على الجناس اللفظي او غير الحقيقي اي الذي يعنى بتكرار اللفظ وحده دون اختلاف المعنى [من الطريف ان بعض الباحثين يقول ان الموالم الاحمر هو الموالم المأساوي ، والابيض عكس ذلك وهذا غير صحيح ، فالنبرة السائدة في فن الموالم - ايا ما كان شكله - هي النبرة الحزينة او المأساوية] ان الموالم الاحمر ، او الاصيل ، هو هذا الذي يحمل الزهر - هذا المصطلح العامي المرادف للجناس - كما ذكرت - فتتفق قوافيه لفظا وتختلف معنى وهو امر كان - ولا يزال - يبهز العامة - حقا - ويدهشهم - فنيا وجماليا - اذ كان يستهويهم ان تزهز الكلمة او اللفظة الواحدة (القفل) في نهاية كل شطر معنى جديدا يختلف من شطر او غرض الى اخر . اما الموالم « الابيض » فهو الذي تأتي قوافيه خالية من التزهير (فتأتي متجانسة اي متشابهة لفظا فقط ، من دون ان تزهز معنى جديدا او مغايرا لما قبلها) ومن هنا كانت مثل هذه القوافي اللفظية وحدها ، تفتقد الى سحر « الفن » الذي نلمسه في قوافي الموالم الاحمر التي تقتضي من المبدع الشعبي - بغير شك - براعة اكبر ومهارة فائقة في الصنعة اللغوية والفنية . وهذا يعني ان الموالم المثالي هو الموالم المزهر لفظا ومعنى ، حيث التزهير هنا كالجناس اي تفريع معنوي (تبعا للسياق) على منطوق التشابه اللفظي للقوافي ، كليا او جزئيا . ومن الجدير بالذكر ان الجذر اللغوي للتزهير يؤكد هذا المعنى ، فهو من الزهر والجمع زهور حيث يتشابه الشكل وتختلف الرائحة .

ولو اخذنا قوافي النموذج السباعي الذي ذكرناه في نهاية الفقرة الخامسة ، لوجدناها

« تزهـر » في كل مرة معنى جديدا مغايرا لما قبله ، برغم تشابه القوافي كليا او جزئيا في ملفوظها او منطوقها (فالعبرة هنا بالاداء الشفاهي للقوافي لارسمها الكتابي) حيث يقف المستمعون عند القافية المتجانسة ، ولا سيما الاولى ويشرعون « يزهرونها » اي يبتونها بالتساؤل والتفسير ، كما يبتون « الزهرة » لفهم المعنى الدقيق والمقصود الذي اراده الشاعر ، فاذا فرغت المعنى - تبعا للسياق واسلوب الاداء - عرفوا نوعها والمراد منها ، ولا بأس من شرح قوافي هذا النموذج المشار اليه فاذا هي تزهـر على النحو التالي :

جارحنا : جارحنا (من الجرح)

جارحنا : جاء ريحنا (بجانبنا)

جوارحنا : من الجوارح

وعدي : وعدي (من الوعد بمعنى النصيب والقسمة)

واعدي : من العدوى

وعدي : من المواعدة ، اي زمان الوعد ومكانه

الجوى رحنا : الجوى : الحزن ، رحنا : ذهبنا هباء او ضحية .

تتجلى براعة الشاعر الشعبي وتتجلى « فنه » في القدرة على « تزهير » قوافي مواله تزهيراً حقيقياً - لا لفظياً - اي تجنيسها تجنيساً حقيقياً ، فتعطي - من ثم - معنى جديدا مغايراً في كل مرة ، ولهذا لا غرو ايضاً ان يكون مثل هذا الموال في نظر المستمعين موالاً مزهراً حقاً . ولنأخذ ايضاً - في هذا المقام - نموذجين اخرين من التراث الشعبي في المنطقة ، احدهما خليجي لشاعر مجهول :

لقيت الظبي يرتعي في قفرة الوسمي

ريم الفلا هيت لا قيد ولا وسمي

اخاف انزل يحل بداركم وسمي

ان قلت باشوم عنها خاطري ما برى

جرح تنقض ومن بعد التنقض بري

لا نزل قبالك وابني لك قصور وبري

واكتب على الباب حرفين : اسمكم واسمي

والنموذج الاخر من ابداع عبد الله الدويش نفسه مما ورد في هذا الديوان :

محدِ بدنياه سالم من عناء اعمال

لا بد تسقيه من كاس الكدر بمحال

كم وادي سال سيله والبطاح اعمال

مالي ومال الزمن يا صاحبي والناس

وانا بطربائها اسهرت ليلي وناس

اشبعت نفسي بطرب والههم عني ناس

واليوم اشوف الربيع ايس و صار اعمال

فاذا ما وضعنا في الاعتبار ان قافية الشطرة الاولى (ومثلها الرابعة ايضا) هي بمثابة « زهيرة » جنينية في بناء الموالم (لغويا تصغير زهرة) يتبعها البناء تدريجيا (عن طريق التفرع او التنويع المعنوي عليها ، تبعا للسياق في سائر القوافي) حتى تكتمل الزهيرية - تعبيرا وفكرة - ويتكامل معها سحر هذا الفن ، ادركنا الى اي مدى تتجلى عبقرية المبدع الشعبي في اختيار هذه الزهيرة الحسنة ، وادركنا لماذا نسب اليها المجتمع الشعبي - في منطقة الخليج - هذا الفن ، بل سماه باسمها فقال « فن الزهيري » او الزهيريات ، بدلا من الموالم ، وجمعه مواويل وموالات . وايا كان الرأي في هذا التفسير الذي ذهبنا اليه فانه بانتهاء الشطرة السابعة والاخيرة (الرباط او الغطاء) ، ينتهي الموالم او يكون قد وصل ذروته - معنويا وفنيا - ففيها يستكمل الشاعر فكرته وغايته ، وفيها « تتفتح » جماليات هذا الفن ، وتتجلى عبقرية المبدع الشعبي في التزهير او التجنيس ، وهو امر ليس بالهين او اليسير عليه ، اذ انه هنا ملتزم بقالب ثابت (مكون من سبعة اشطر في الزهيريات) وعليه ان يث فيها فكرته اورسلاته كاملة غير منقوصة . ولهذا لا غرو ان يعمد الشاعر احيانا ان يجعل سبيله الى بلوغ الذروة في الشطرة السابعة ، ان تكون « مثلا شعيبا » ذائعا ، يفيض بالحكمة والتأمل مثال ذلك هذه الزهيرية للدويش نفسه :

خل جفا عشرينك اشلك تبى قربه
ترك هوى صحبتته وبعد مدى قربه
لو كنت ظميان لا تشرب مصب قربه
خلك بعيد ولا لك في هواه اقرب
لو هلهلك لك سجايا من لماء اقرب
لا ترنجي مودته لو هي تهل اقرب
« من عاف لاماك لا تندم على قربه »

(٧)

ثمة مثل شعبي ذائع يشير الى وظائف الموال ، يقول « اقل موال ينزه صاحبه » اي يتمتع فكريا وروحيا ، نفسيا وجماليا . وهذا يعني ان الموال او الزهيري - باعتباره شكلا غنائيا من اغاني العمل - يؤدي وظائف حيوية في المجتمع الشعبي العربي ، منهاوظيفتان اساسيتان في المجتمع الكويتي - قبل النفط - احدهما اثناء العمل على ظهر السفينة ، حين كان التهام او المنشد الشعبي البحري يؤدي الزهيري اداء محدد بالحن (الياهي ، الغريبي ، الراكد ، المحرق) تشاركه (الردادة) او البحارة اثناء قيامهم باعمال التجديف ، ومعروف ان نغمة هذه الانواع تسمى (اليامال) ، وهي كلمة تذكرنا بالمنشأ الاول للموال عندما كان يردد العمال في بساتين واسط كلمة (وامواليا) .

والوظيفة الاخرى ترفيهية ، حيث كان الزهيري يؤدي اثناء راحة البحارة على الحان (المخالف ، الحدادي الفجري ، العدساني) وبمصاحبة آلات الايقاع المعروفة كالطبل والطار ، واليحلة (الوعاء الفخاري المعروف بايقاعه الغليظ) .

ولكن الزهيري ، في الحالين ، عمليا وترفيهيا ، ظل يحمل كل معاني الشوق والحنين ، والصبر ، وشكوى الحال ، وانين الواقع وغربة النوى وغدر الزمان وجحود

الناس ، مثلما يحمل كل معاني الفراق ولوعة الهجر ، ولكنه دوماً يحلم بالخلاص ،
والعدل ، والحب والامل في اللقاء والعودة الى الحبيب . . الى غير ذلك من المعاني
والأحاسيس والعواطف النبيلة السامية التي يعيها جيداً الكويتيون والخليجيون الذين
عملوا في السفر والغوص قديماً .

(٨)

وبعد عزيزي القارئ ، تراني قد وفقت في الاجابة عن الاسئلة الكثيرة التي
اثارها شاعرنا الشعبي الاستاذ عبد الله الدويش ؟

هذا ما اطمح اليه ، وقد بذلت الجهد في سبيله ، فان كنت قد حققت بعض
اهداف هذا الشاعر الكبير ، شاعر الزهريات الاول في الكويت بغير منازع ، فعسبي
هذا تحية ووفاء لهذا الفنان الشعبي الاصيل - راويا ومبدعا ومؤلفا - وتقديراً واعترافاً
بفضله في زمن لا مكان فيه - للأسف - الا للمزيفين والمغرورين واصبح الاصلاء فيه
غرباء على حد تعبيره في هذه الزهيرية الرائعة : <http://Archiv>

اساير النفس وامشي كالغريب بدار
ماريد منهم طمع ولا ملكت بدار
ارجي السلامه وطالع بالنجوم ابدار

واقول دور الفلك هالبت يدور وياي
ما لعبتي عندهم من لاعبين الياي
مفصم زماني حكم من هو بعيد وياي

والناس لوهم معي ما عرفوني ابدار

ولكن ما الذي بمقدرونا ان نفعله حتى « نزيح ذاك الغيم » المتراكم في سماء الفن
والعلم والحياة العربية . . هذا هو السؤال المهم الذي تطرحه هذه الزهيرية / الصرخة

التي يطلقها الدويش ، تعبيرا عن الوجدان الشعبي السائد في هذا « الوقت المظلم »
على حد تعبيره الجمعي :

الوقت مظلم وتراكم بالفيا في غيم
والروض ممطور من وبل الحيا والغيم
لا شك دار الشمال وزاح ذاك الغيم
والجو : زالت غيوم عقب ذاك المطر
واضحى هملنا بلا مرعى ولا له مطر
صرنا سواة الذي في الضيم جبيه مطر
ودي اتكلم لا شك في سمانا غيم

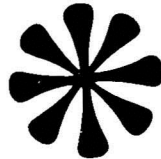
* * *

هذه هي القضية . . !!



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



قضية للمناقشة

ظاهرة الأدب المكتوب بالفرنسية في المغرب

بمقام: مسلك ميمون

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

إن التحدث عن الأدب المكتوب بالفرنسية في المغرب وتبيان أسباب ظهوره ، في الوقت الراهن ، يستوجب استحضار عدة عوامل ، عملت على توطيد بنيان هذا الأدب خلال فترة زمنية مرحلية ، كما يجب وبالدرجة الأولى استحضار وعي نزيه ، وموضوعية علمية ، خالية من كل شوائب التزمت (الشخصي أو اللغوي) بعيدة كل البعد عن التعصب ، ونهج النهج الضيق .

فما نحن بصدد الآن ، موضوع شائك ، تشعبت فيه الآراء ، واحتدمت النقاشات . . ليس في المغرب الأقصى فحسب ، بل في كل أقطار المغرب العربي الكبير ، وفي كل بلد عرف الاستعمار سواء منه المباشر أو غير المباشر . . لهذا فإن التحدث عن الأدب العربي المكتوب بالفرنسية في المغرب لا يخلو من صعوبة

واشكالات مادام له أنصار ومعارضون ، كل يرى من زاويته الخاصة ، دور اللغة في التعبير . لهذا نحن أمام جدل محتم وصريح سنفتح له صدورنا مؤقتا لتبين رأي كل من الطائفتين : الأنصار والمعارضين . ولعله من الأجدى - قبل اشغال فتيلة النقاش - أن نعطي لمحة تاريخية مختصرة ، عن المفهوم اللغوي الأجنبي في أدبنا العربي في المغرب .

الدوافع التاريخية للغة الأجنبية في أدبنا العربي في المغرب

لقد وصفنا إخواننا المشاركة (بالتذبذب الثقافي) وأثبتوا ذلك في عدة مقالات : في الجرائد والمجلات والكتب . . . مكيلين لنا العتاب تلو العتاب . ولكن - وللأسف - لم تكن قط ، مأخذهم علينا نتيجة دراسة حصيفة واعية لوضعنا الثقافي والسياسي . . بل كانت رجما بالغيب ورؤية ضبابية من بعد سحيق ، لا تمت للموضوعية بصلة ، ولا للمنهج التاريخي بأدنى سند أو وثيقة . ويقصد الأخوة المشاركة : بأن (تذبذبنا الثقافي) يتحدد في نقطتين ، العربية التي نتهاون في إتقانها ، والفرنسية التي نجيدها دون أن يأتوا بدليل ، وهذا خطأ ، ولتوضيحه لابد من الرجوع إلى التاريخ ، لنستقي الأسباب التي كادت أن تكون فيصلا ، بيننا وبين اللغة العربية ، ولكنهم تصل إلى ذلك .

فالتاريخ يشهد ، بأن منطقة المغرب العربي الكبير بما في ذلك : المغرب والجزائر وتونس وليبيا ، شهدت ويلات الاستعمار ، الذي كلفها ما لا تطيقه ، حين فرض عليها سياسة التجنيس في الجزائر والظهير البربري في المغرب ، والتمسيح في تونس ، والاستيطان في ليبيا . هذا فضلا عما جاء نتيجة ذلك من اضطهاد فكري وعقائدي .

ومادمنّا قد لجأنا إلى التاريخ ، فلا بأس أن نستشهد بمسنداته لتتعرف أكثر عن وطأة الاستعمار ، ولنفسر خطأ فكرة (التذبذب الثقافي) التي نهم بهم بدون معرفة

مسبقة لتاريخنا الثقافي السياسي . . ولنبين سبب التواجد اللغوي الأجنبي في أدبنا ومنطوقنا . .

فعن تقرير للجامعة العربية يعود تاريخه إلى ١٢ كانون الأول سنة ١٩٦٣ جاء فيه : « لقد حاول الاحتلال الأجنبي دوما طمس معالم اللغة العربية بكل الوسائل ، وفي سائر الميادين ، وخاصة في أقطار المغرب العربي ، حيث عمد إلى احلال اللغة الأجنبية محل اللغة العربية لغة البلاد القومية ، ليضمن لنفسه البقاء » . ويؤكد هذا الكلام ماجاء في كتابة المرحوم علال الفاسي^(١) : « إن القوة الكبرى التي كانت أشد وطأة علينا من كل قوة ، وأخطر أثرا من كل سلاح ، هي معرفة الاستعمار بأحوالنا ، على اخراجنا من كوننا الخاص ، وادماجنا في وجوده العام . لوح لنا بالحرية عن طريق الايمان به وينظمه وأفكاره ، وخاطبنا بالمعسول من القول ، واحتكر وسائل الحياة فلم يسمح بالقليل منها الا لمن اتبعه وتكلم لغته وانتحل فكرته ، فأصبحنا نفكر بأفكاره التي أملاها علينا في المدرسة والمعهد والجامعة والسينما وفي كل مكان ، ويرغب في أن نصبح على صورته » .

ولكن هل أصبحنا على صورته؟؟

أعتقد أن هذا السؤال يحدد جوابه ، مدى تذبذبنا ، أو العكس تشبثنا بعروبتنا . ودائما نعود إلى التاريخ ومستنداته .

كتب الاب بونس في كتابه : « كنيسة أفريقيا الجديدة » : « . . . أنه بعد أن اتصل الغزاة بالشعب الجزائري وشاهدوا تحمسه للاسلام ، أسلم الكثير منهم ، متأثرين بتلك الحرارة التي كانت تنبعث من قلوب المؤمنين » .

وحين جاب المسؤول الاستعماري جهات المغرب ، تقصيا لما وصلت إليه سياسة « التغريب » اعترف قائلا^(٢) : « ظلوا من ذلك الحين - المحتلون - منهمكين في صبغه بالصبغة الأوروبية ، ولكن الثقافة العربية كانت عميقة الجذور فلم يسهل استئصالها » . وفي تونس ، وفي مدينة قرطاج سنة ١٩٣٠ أقام الاستعمار الفرنسي مؤتمر (الأفغارستي) حضره (٥٠٠) قسيس والغرض منه تنصير التونسيين ،

وجعلهم يدينون بالديانة المسيحية وذلك تبعا للمسلسل الاستعماري ، إذ كان ذئاب الغزاة - في نفس الوقت - يبشرون بالظهير البربري في المغرب الأقصى .

ولكن ماذا كان من شأن مؤتمر الأفغارستي ؟

لقد لقي الفشل الذريع ، رغم كل ما عبئ من أجله ومن أجل نجاحه . إن انتفاضة الشعب التونسي من أجل عروبه وعقيدته . . كانت لا تقل عن انتفاضة المغاربة ، شجاعة ومقاومة . . من أجل الوحدة وصيانة القيم . . وبذلك أحبطت كل المخططات الاستعمارية التي أريد بها تشويه معالم شعوب المغرب العربي . سواء من حيث العقيدة أو السياسة أو اللغة . . وهكذا ينجلي للأخوة المشاركة سبب التواجد اللغوي الأجنبي في بعض كتاباتنا الإبداعية ، أو التقنية العلمية . . فيدركون بأنه لم يكن حبا واختيارا . . إنما كان أمرا مفروضا ، حتمته ظروف الحجر والحماية . .

وانطلاقا من كل هذا ، لا يمكن بحال من الأحوال أن نعتبر الكتابات المغربية ، التي ظهرت في عهد الاستعمار ، ثقافة تذبذب وتغريب . لأن الاهتمام الذي أولاه المتفرنسون المغاربة للغة العدو - بعد أن أمست لغة العمل والادارة والحوار - لم يكن قطعا ، اهتماما من أجل تزكية ما يطمح إليه الاستعمار : في نشر لغته ، وطمس اللغة العربية . بل كان اهتماما - جاء فيما جاء من أجله - وليد مبدأ نضالي . إذ كان على كتابنا في عهد الحماية : خاصة مناضلو الأحزاب الوطنية ، والفئات الاجتماعية . . أن يأخذوا بالجانب الأكثر تأثيرا ، لافي نفس المستعمر فحسب ، بل في الوسط العالمي . أن شرح وضعية المغرب وهو يرزح تحت نير الاستعمار الفرنسي ، كانت في حد ذاتها حتمية لا بد من الأخذ بها . والتعامل معها ولو على حساب اللغة الأم التي هي العربية . فانتشرت الكتابة بالفرنسية في مختلف الأمصار لايصال رغبة هذا الشعب ، في الحرية والاستقلال .

وفعلا كان لتلك الكتابات فعل السحر ، في مختلف الأوساط ، خاصة الفرنسية . . والمثقفة منها على الخصوص . التي قامت بعملية احتجاج ضد

حكومتها ، من جراء استمرار الاستعمار اللامشروع لتراب المغرب والجزائر . وما عهدنا ببعيد بآراء سارتر الفيلسوف الفرنسي ، الذي فضح عمليات التقتيل والابادة الجماعية التي كان يقوم بها أبناء جلدته في القطر الجزائري . . فنأدى بالحرية والاستقلال لشعوب شمال أفريقيا . كما فعل ذلك مالرو . فلولا تلك الكتابات المغربية الواعية . . خاصة منها ما نشر خارج الوطن - لما سمع صوت المغرب خارج الحدود . لهذا لا بد أن نسجل بارتياح الدور الفعال الذي قام به كتابنا أنذاك رغم قلتهم . فلم يكن عملهم تذبذبا أو تهربا من الواقع ومن اللغة ، بل بالعكس من ذلك ، كان عملا نضاليا لخدمة القضية التحررية الوطنية ، بالطرق المجدية النافعة .

ولا يضير المترنسين المغاربة شيء . . فيما قدموه من أعمال بغير لغتهم . في وقت عصيب كوقت الحماية والاستعمار . لذا ذنبهم الوحيد - ان صح التعبير - يتحدد في كونهم عبروا عن أحزانهم وآمالهم بلسان عدوهم . وهذا لعمري لا يعتبر ذنبا قطعيا حتى يستحق ذلك اللوم والعتاب الذي وصلنا من خلال كتابات بعض الأخوة المشاركة . . لماذا ؟؟

السبب بسيط للغاية : فتناج الأدباء المغاربة المترنسين ، أتى بخير الثمرات . . فحقق في ظرف زمني وجيز ، ما يحققه كل عمل نضالي فعال .

ومن باب رد العتاب بالعتاب ، ألا يحق أن نؤاخذ بدورنا كتاب الشرق العربي ، بما في ذلك دور النشر التي ماتزال تصدر مجلات وصحفا انجليزية وفرنسية ، يتداول تحريرها كبار الأدباء ؟ كما يمكننا بالضرورة أن نؤاخذ الدكتور المرحوم طه حسين ، في كل ما كتبه بالفرنسية . . وكذلك أصحاب الفضيلة شيوخ الأزهر الشريف ، الذين حرروا رسائلهم للدكتوراه بلغات أجنبية . فضلا عن كتاب آخرين من أمثال : علي عبدالرازق ، ومحمود عزمي . .

غير أننا لا نؤاخذ أحدا ، علما منا ، بأن للظروف أحكاما ، وأحكاما قاسية . فإن كان الاستعمار الانجليزي قد حتم على كتاب الشرق ، أو بعضهم بالتعامل

بلغته ، فنحن كذلك قد مررنا بنفس الطريق مع الاستعمار الفرنسي . فهل سيكشف من يتهم المترنسين المغاربة بالتذبذب الثقافي والتغريب ؟ شخصيا لا أعتقد ذلك ، مادام الأمر مازال كما هو . . على نفس الهيئة والنسق ، أقصد بأنه مازال عندنا كتاب يكتبون باللغة الفرنسية ، ويتقنونها اتقانا أثار انتباه المترنسين أنفسهم . نذكر منهم : أحمد الصفروي ، ادريس الشرايبي ، كمال الزبدي ، محمد خير الدين ، محمد الوكير ، الطاهر بن جلون ، التهامي الحاج الصفروي ، عبداللطيف اللعبي ، عبدالكبير الخطيبي ، عبدالله بونفور ، محمد العلوي البلغيقي ، بنسالم حميش ، التومي كمال ، أحمد البوعناني .

هذا فضلا عن باقي الشباب دون ٢٥ الذين يداومون النشر في الصحف الفرنسية المغربية . . لهذا لا أظن أن هناك أحدا في الشرق العربي ، ولا حتى في المغرب ، يستطيع - بعد كل ما ذكرنا - أن ينعت أحدا من مترنسيني عهد الحماية بأية تهمة ، ولكنني أعتقد أن السؤال والسؤال المطروح الآن بكل الحاح سواء في المشرق أو في المغرب هو :

ما ضرورة وجود كتاب مترنسين - الآن - في عهد الاستقلال والحرية . . ؟؟

ما ضرورة وجود كتاب مترنسين الآن ؟

ذاك هو السؤال الذي أصبح يفرض نفسه ، خاصة بعد أن حددنا للمترنسين دورهم ، ذلك الدور الذي أنيط بهم في الماضي . أننا نعيش الحرية ونمارس الاستقلال على حد تعبير المرحوم عبدالمجيد بن جلون ، بعيدين كل البعد عن ارهاصات الفكر الاستعماري ، وضغوطه وأحكامه الجائرة . . فكيف نسوغ وجود أدباء مترنسين ، كتبوا ومازالوا يكتبون ويؤلفون . . أعتقد أن الجواب يبقى من واجب المترنسين المغاربة أنفسهم .

فهذا الدكتور محمد عزيز لحباي يقول : « . . اليوم وبعد الاستقلال ، نجد أن الحاجات إلى لغة - أو لغات - أجنبية قد تغيرت ، ولكنها ازدادت الحاحا ، فلكي نحارب التخلف لا بد من الانفتاح على العالم ، واللغات الحية مفاتيح ذلك ، فمن

العبث أن نضحى بما اكتسبناه بعناء ، فاللغة الفرنسية أداة للصناعة وللثقافة ، فلم تضرنا في شيء وبودي لو أتقن كل العرب أكثر من لغة أجنبية .

فألاآلاف من الطلبة العرب يحررون رسائل جامعية بالانجليزية ، والألمانية ، والروسية ، والفرنسية ، في الطب والعلوم والطبيعة ، وفي مناهج البحث والنطق ، وكذلك حول اللغة العربية وآدابها ، وعن تاريخ الفكر العربي والاسلامي بمناهج جديدة متقنة . أيجب لهذه الحصيلة من الأبحاث أن تنشر وتلتحم بالثقافة العربية أم نرفضها ؟

وبعد أن يصل الدكتور لحبابي إلى هذا التساؤل الذي هو بمثابة بيت القصيد يستطرد موضحا فكرة لا تقل أهمية . . وذلك قوله : « حقا ، لابد من الإشارة إلى أن الكاتب المغربي الذي لا يحسن التعبير إلا بالفرنسية ناقص في ثقافته ومدعو لأن ينكب بكل قواه على تعلم اللغة الأم ولغة القوم » . وفي معرض دفاعه عن المتفرنسين بحكم انتمائه إليهم . فهو يصرح : « وتجدر الإشارة إلى أن المغاربة الذين يكتبون بالفرنسية ، لا يمثلون جماعة منعزلة عن الشعب . إنهم يخدمون كمدرسين وصحفيين ومهندسين . . ومن جهة أخرى لا يكونون مدرسة خاصة ، إنهم يعبرون عن كل ما يعبر عنه زملاءهم بالعربية بل منهم من يكتب باللغتين ، ويترجم من لغة إلى لغة أخرى ، فهم عناصر حية ، وليسوا عناصر طفيلية » وفي النهاية يخلص الاستاذ لحبابي إلى نتيجة ، هي خلاصة لما سبق أن ذكره مفادها : « على كل حال ، إن مساهمة الانتاج بالفرنسية ، في نمو الثقافة المغربية لا يجحد بالرغم من حملات القمع الثقافي ، التي تشن بين الفينة والأخرى ، ضد بعضهم » . (٣)

ويقول الشاعر المغربي المتفرنس التهامي الحاج الصفروي في مقدمة ديوانه^(٤) الأول : « أحب لغتي الأم ، ولكن حب اللغة العربية سوف لن يمنعني من استخدام اللغة الفرنسية ، وإلا ستصبح خطيئة من جهتي . لأنني تزوجت بهذه السيدة منذ ثلاثين سنة ، ولقد أفادتني أكثر مما أضرت بي ، لهذا فالطلاق أو الابتعاد من جهتي فهو خطيئة لا تغتفر ، إذ ما هو دور طائرة ميراج يقودها طيار مغربي و جزائري أو مصري ؟ » .

وفي دردشة صحافية أجراها الصحافي : عبد الجبار السحيمي مع الشاعر : محمد بيدي جاء ما يلي : « كنت تكتب القصة بالعربية ، وأنت الآن تشرف على إصدار ديوان شعر باللغة الفرنسية ، يحدث هذا في الوقت الذي يؤكد خلاله كثير من الكتاب المغاربة بالفرنسية أنهم يعتبرون أن هذه المرحلة أصبحت قابلة للتجاوز ، وأنه يفكرون جديا في الكتابة بالعربية ، فهل هو تحول ؟ هل هي قناعة أن لغة الشعر فرنسية ولغة النثر عربية ؟ هل هو تحول من شكل أدبي إلى شكل آخر اقتضى تحولا آخر في اللغة ؟ أم جاءت اللغة الفرنسية الآن هربا من سجن الامطار الذي يفترض أنه يحاصر كل كتابة شعرية باللغة العربية ؟ » .

فأجاب محمد بيدي بالتالي : « لغة الكتابة لا تشكل في نظري حاجزا قويا ، باعتبار أن اللغة أداة وليست غاية في حد ذاتها في مجال الابداع ، صحيح أنها ليست أداة بريئة ، ولكن ذلك لا يكفي لتضخيم المشكلة ، وتقسيم الكتاب إلى فريقين . فما دامت النظرة الاجتماعية والثقافية التي يعيشها الفريقان هي نفس الظروف الاجتماعية والثقافية . يبقى الفكر الذي يوازها فكراً واحداً رغم الاختلافات الشكلية بينها هذا بالإضافة إلى أن جمهورا مغربيا وعربيا وأفريقيا له وزنه لا يمكن الوصول إليه إلا عن طريق لغة أجنبية - على الأقل في الوقت الراهن - ثم لا بد من الاعتراف من أن جيلنا وقد نهل قليلا أو كثيرا مباشرة أو غير مباشرة من معين الفكر الغربي ، وإذا كانت الثقافة أخذا وعطاء ، فقد آن الوقت لكي نرد له بعض ما أخذناه»^(٥) .

أما الأديب المغربي المتفرنس الطاهر بن جلون^(٦) فقد كان جد صريح حين قال : « كنا جماعة تتقيا هذه اللغة بوضعها داخل تضاربا النحوي ، واسباغ لون المعاني العربية عليها ، كان ذلك لعبة ، ولقد انتهت منها الآن ، ووضعت بعد ذلك مشكلة أخرى وهي اختيار لغة الكتابة بالفرنسية ، اللغة التي أملكها ، أو العربية التي لا أملكها . وعملت على اتقان العربية ، وأستطيع الآن الكتابة باللغتين ، واستمر في الكتابة بالفرنسية » .

ونهي اراء المتفرنسين بالسؤالين الهامين اللذين وجهتهما مجلة (نوفيل ليتيرير)
الباريسية للدكتور عبدالكبير الخطيبي بمناسبة صدور روايته « سفر الدم »
بالفرنسية :

❖ لماذا اخترت اللغة الفرنسية ؟

— باعتباري مغربيا ، فإن اللغة الفرنسية فرضت علي في بداية الأمر . وفي مرحلة
ثانية ، تلك التي تطابق مرحلة تصفية الاستعمار وحرب الجزائر . فإن هذه اللغة
لم يتم التمرس بها . ذلك أن الكتاب المغاربة كانت لديهم أزمة ضمير ، إزاء
التعبير باللغة الفرنسية ، أما اليوم فإني أتحمل هذه اللغة وأحبها . إنني أوضاع
نفسي في إطار الأدب الفرنسي . .

❖ كيف توظف نفسك ضمن حركة الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية ؟

— هنا كذلك . . أجدني على هامش هذه الحركة . إنني أحاول تجاوزها نهائيا ، مثلما
أحاول تجاوز الاطار الوطني الصرف ، إن هذا الأدب حديث العهد زمنيا . فليس
له تقليد ما ، وباستثناء بعض النصوص الجيدة ، فإنه يبقى أدبا جد مدرسي
ومناسيبا . باختصار انه أدب لا يمثل لدي أية قيمة لغوية . أما تجربتي فقد سلكت
دروبا مغايرة ، لقد بدأت بكتابة قصائد باللغة العربية وعمرى ١٣ أو ١٤ سنة
وحين بلغت ١٥ أو ١٦ سنة كتبت باللغة الفرنسية ، ومنذ ذلك لم أتوقف عن
الكتابة بها ، حتى وأن تخللت ذلك فترات لم أكتب فيها إلا الدراسات
السوسيولوجية»^(٧) .

فبعد هذه الآراء والتصريحات لبعض أنصار الأدب المغربي المتفرنس . فما يا
ترى رأي المعارضين ؟ وما وجهة نظرهم ؟؟

آراء معارضي الأدب المغربي المتفرنس

إن المعارضين للأدب المتفرنس المغربي . يشكلون الأغلبية . وهم في
اعتراضهم يطرحون عدة آراء تتنافى وآراء زملائهم المتفرنسين . وهذه جملة منها تبين

المسار الأوحـد الذي يسلكه المعارضون في اعتراضهم :

ففي إحدى مقالات الدكتور ابراهيم السولامي نقرأ التالي^(٨) : (ما يزال بعض الكتاب المغاربة يكتبون بالفرنسية شعرا أو نثرا . فما قيمة هذا الانتاج ؟ وإلى أي حد يساهم في غو الثقافة المغربية ؟

ما ينشئه بعض الكتاب المغاربة بالفرنسية قسـمان : أحدهما أدبي ، وثانيها غير أدبي . فأما القسم الأدبي فقليل نسبيا وتأثيره في الثقافة المغربية باهت ويكاد أن يكون بلا تأثير ، فالقصص والروايات والأشعار التي أصدرها أحمد الصفروي ، وادريس الشرايبي ، وكما الزبدي ، ومحمد خير الدين ، ومحمد الوكير ، والظاهر بن جلون . . ذات قيمة محدودة ، فقد تعجبنا بجرأة الموضوعات أو التقدم التقني ولكنها تبقى جميعا دون مثيلاتها في اللغة التي كتبت بها ، وبما أنها لم تعرب ، فإن ذيوعتها محصور في نطاق بسيط وخلاصة رأيي في هذا الانتاج أنه ابداع أدبي لا مستقبل فيه) .

فإذا كان رأي ابراهيم السولامي يتحدد في هذا الاطار الصريح ، فإن رأي ليلى السائح كان أجراً . . إذ جعلت من كل كتاب الفرنسية المغاربة شيئا واحدا ، نعتته بالوعي الشقي^(٩) وتقول مستشهدة بمقولة الدوق (دوروفيفو) سنة ١٩٣٨ خلال احتلال الجزائر : (إنني أرى أن نشر اللغة الفرنسية ، هو أكثر الوسائل فعالية للسير قدما بسيطرتنا على هذا البلد) . ومن هذه المقولة تستنتج ليلى السائح : « أن هذا هو الوجه السياسي لمشكلة اللغة الأكثر بروزا ، دائما ومن هنا - حسب رأيها - يركز الكتاب المغاربة على ضرورة وعي أن اللغة ليست وسيلة فقط وإنما هي مسكن للوجود على حد تعبير هيدجر .

أما الشاعر ، محمد الوكير فإنه يبدو أكثر صراحة في مدى تشاؤمه من مستقبل وجدوى أدب المترنسين المغاربة^(١٠) : « بالنسبة للأدب المكتوب بالفرنسية فهو لا يستجيب للقضايا الحرجة سوى بطرق ملتوية . إنه يغيب عن مواجهة واقعنا ، ويقوم هذا الأدب بلغة متباعدة ورمزية . وهذا لا يقدم في الواقع أي جديد ويصبح

هامشيا أكثر فأكثر» ويشاطر هذا الرأي رشيد بوجدره الذي يرى : « بأن استغلال الفرنسية في المغرب العربي ، سيظل دائما عملية سامة - ويتساءل - لماذا اللجوء إلى نمط ثقافي آخر لتغير مجتمعا ؟ لماذا نعمل هنا على تطوير أدب مكتوب بالفرنسية ؟ وهل حدث أبدا أن سعى شعب ما إلى البحث عن جذوره في لغة أخرى غير لغته ؟ »

وأخيرا نضيف رأي الأديب عبدالكريم غلاب^(١) الذي لا يبتعد كثيرا عن الآراء السابقة : « أعتقد أن العرب الذين يكتبون بالفرنسية ، قد يرضون الفن وقد ينقلون صورا من مجتمعهم إلى قراء غير عرب . ولكن مشاركتهم في النضال عن طريق الفن محدودة ، لأن قراءهم العرب محدودون جدا . وأذهب بعيدا فأقول ، أن هؤلاء يتلمسون - وهم يكتبون بالفرنسية - الفكر الفرنسي ، والمجتمع الفرنسي ، أكثر مما يمثّلون بمجتمعهم العربي . لأن اللغة أثرا في الفن ، كما أن لها أثرا في الفكر . . . وانطلاقا من رأيي من أن الشكل قد يخفي المضمون ، فإن الكتابة بالفرنسية قد تحد من مضمون العرب الذين يكتبون بها ولا يكون لهم التأثير الكافي في إثارة المجتمع » .

الآن وقد تبين لنا وجود الخلاف بين الرأيين المتناقضين ، يبقى من اللازم تحديد رأيي في القضية . هل نرفض الأدب المكتوب بالفرنسية ، ونلغيه . . أم نقبله ؟؟

إن رفضه يصبح أمرا خطيرا ، فيه اجحاف وظلم . . لأنه تنكر لمشاعر ، وآراء مغربية . . تمت بصلة وطيدة لقيمتنا الروحية والعربية والانسانية . . فكيف نرفضه ؟؟

إذن هل نقبله ؟ أجل نقبله ، مادام منا وإلينا . ولكن قد يكون من الأحسن ومن الأجدى ، أن نقبله عربيا . لذا نطالب أصحابه بتعريبه ، حتى يظهر أصيلا في مضمونه وشكله . . فالتفرنسون المغاربة هم أصدق الناس في تعريب نتاجهم ، وأدرى الناس بأفكارهم ، ومستندات فهم .

وعن كتابتهم المستقبلية الجديدة ، نرجو أن نقرأها ، فنقرأها عربية أولا .
ولن يقلقنا أن نجدها بعد ذلك تظهر بلغات أخرى بقلم المؤلف أو غيره ، ففي ذلك
نشر لثقافتنا ، في أوساط غير عربية ، وفي ذلك أمانة وصدق في الترجمة .

الهوامش

- (١) الفكر والثقافة المعاصرة في شمال أفريقيا . صفحة ١٥٧ الدار القومية للنشر والطباعة - القاهرة - ١٩٦٥ .
- (٢) المرجع نفسه .
- (٣) مجلة الدوحة - السنة الثانية - العدد ٢٠ / ١٩٧٧ .
- (٤) ديوان الحمامة والصقر
- (٥) مجلة الأقلام العدد ١٠ السنة ١١
- (٦) المرجع نفسه .
- (٧) نوفيل ليتيرير ، الباريسية ، عدد ٣١ / ٢٣ ماي ١٩٧٩ .
- (٨) مجلة الدوحة ، العدد ١٩ ، السنة ١٩٧٧ .
- (٩) مجلة الاقلام ، العدد ١٠ ، السنة ١١ .
- (١٠) المرجع نفسه .
- (١١) العلم الثقافي العدد ٤٦٤ السنة الثامنة .



الغزل السياسي

في العصر الأموي

بقلم : غانم هواد رضا

كلية الآداب - جامعة البصرة

مدرس الأدب الاسلامي بقسم اللغة العربية

تمهيد :

الغزل أحد الموضوعات أو الأغراض المهمة التي عالجها الشعر العربي منذ القدم ، فقد كان الشاعر العربي يتخذ هذا الفن الشعري وسيلة للتعبير عن ذاته وعواطفه ، ومتنفساً دقيقاً عن همومه ، وفيضاً عفويّاً زاحراً لحياته الوجدانية المتقلّبة . .
ومما لا شكّ فيه أن أغلب نماذج هذا الفن الشعري في العصر الجاهليّ كان يردّ في بداية القصائد الشعرية ، إفتتاحيات لقصائد المديح والهجاء أو الفخر . . بينما نلقى قسماً آخر من شعر الغزل مبعثوثاً في ثنايا قصائد الشعراء .

وأياً كان موضع هذا الفن الشعري من القصيدة العربية ، فإنه يبقى تعبيراً أصيلاً عن وجدان الشاعر العربي ، يثّ عبْرهُ لواعجه ، وينفث خلاله ما يخامر جنانه من هموم ومسرات . .

وعلى الرغم مما ينطوي عليه فن الغزل من قيم نفسية كبيرة ، ودلالات شعورية عميقة ، أفصحَتْ عن ذات الشاعر العربي ، وأسهمت في سبر أغواره . . وعلى الرغم مما يحتلّه هذا الفن الشعري أيضاً من موقع متقدم إزاء أغراض الشعر الأخرى ، فإنه ظلّ موضع خلاف وتجادب بين الباحثين المعاصرين ، وبعض النقاد ومؤرخي الأدب القدماء أيضاً ، فبينما نرى بعض مؤرخي الأدب القدماء يعدّون فنّ النسيب والغزل وسيلة لأغراض شعرية أخرى كالمدح والهجاء ، أي أنه غرض ثانوي في القصيدة العربية . . نرى من الباحثين المعاصرين من وقف موقفاً متطرفاً في هذا الموضوع ، فراح يعدّ فنّ الغزل أساس الأغراض الشعرية الأخرى .

فابن قتيبة الدينوري مثلاً (ت ٢٧٦ هـ) ينقل في مقدمة كتابه الشعر والشعراء رأي جماعة من أهل الأدب القدماء في الغزل الذي يأتي في بدايات القصائد ، فيذكر أنه وسيلة ثانوية لغرض آخر في القصيدة يعمدُ إليه الشاعر العربي ليداعبَ به عواطف سامعيه ، ويستميل به سامعهم إليه . .

يقول ابن قتيبة :

« وسمعتُ بعض أهل الأدب يذكرُ أنّ مقصدَ القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار ، فبكى وشكا ، وخاطب الربع ، واستوقف الرفيق ، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الطاعنين عنها . . ثم وصل ذلك بالنسيب ، فشكا شدة الوجد وألم الفراق ، وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه ، وليستدعي به إصغاء الاسماع إليه ، لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب ، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء . . (١) »

ويبدو واضحاً أن ابن قتيبة يجعل فنّ النسيب والغزل توطئة للمدح ، ومقدمة لأغراض الشعر الرئيسة الأخرى .

ومن عرض لهذا الموضوع ايضاً ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦ هـ) إلا أنه لم يعرض لهذا الموضوع في مقدمة بارزة في كتابه « العمدة » كما فعل ابن قتيبة مثلاً ، ولم يفرد له عنواناً بارزاً فيه ، وإنما أورد في باب « عمل الشعر وشحن القرينة له » تعليقاً موجزاً على رأي ذي الرمة في النسب فذكر يقول :

« . . . ولعمري إنه اذا انفتح للشاعر نسب القصيدة فقد ولج من الباب ، ووضع رجله في الركاب ، على أن ذا الرمة لم يكن كثير المدح والهجاء ، وإنما كان واصف أطلال ونادب أظعان ، وهو الذي أخرجه من طبقة الفحول^(٢) » .

ويبدو واضحاً في هذا النص أن ابن رشيق ، على الرغم من انه يعطي لفن النسب قيمة كبيرة ، ويجعل إبداع الشاعر فيه سبيلاً الى الابداع في التجربة الشعرية ، إلا أنه يشير في خاتمة هذا النص الى أن هذا الفن الشعري لم يكن غاية أساسية يقصده الشاعر ، وإنما هو وسيلة مهمة يوظي به لبعض أغراض الشعر الرئيسة كالمديح والهجاء ، فهو إذن وسيلة لا غاية ، وغرض ثانوي في القصيدة .

ولعل هذا ما جعل الشاعر ذا الرمة - كما أشار ابن رشيق - يتأخر عن طبقة الفحول من الشعراء ، إذ كان منصرفاً عن أغراض الشعر الرئيسة كالمديح والهجاء الى النسب (وصف الأطلال ونذب الاظغان) .

وإزاء هذه الآراء التي ذكرتها في فن النسب والغزل ، والتي جرّد بعضها هذا الفن من قيمته الحقيقية والكبيرة في الشعر العربي ، وقف بعض الباحثين المعاصرين من هذا الفن الشعري موقفاً مغايراً كل المغايرة قد يصل الى حدّ المغالاة والتطرف^(٣) فراح يقرّر أن فن الغزل هو أساس الأغراض الشعرية التي تناولها الشعر العربي ، وان عواطف الحب هي المنهل التي ترتع منها تلك الموضوعات الشعرية الأخرى . .

يقول الأستاذ الدكتور شكري فيصل^(٤) :

« إن الأغراض الأخرى التي عرض لها الشعراء الجاهليون لم تكن ، في كثير من الأحيان ، مقصوداً إليها قصداً ، ولا متعمّدة تعمداً . . كانت روح الحب وعواطف الهوى هي التي تبتعثها وهي التي تكمن وراءها . . وبتعبير آخر ، كانت هذه الأغراض تتصلّ بالغزل بهذا السبب أو بذاك . . » .

ويبدو بوضوح ان هذا الرأي قد أعطى لشعر الغزل قيمة أكبر مما أقرّه بعض مؤرخي الأدب القدماء له في القصيدة العربية كما مرّ آنفاً . .

وقد وقف بعض الباحثين المعاصرين - ممن تتبع هذا الموضوع أيضاً - موقفاً متبايناً من طبيعة هذا الغزل الذي يأتي في مطالع القصائد الشعرية ، كما اختلفوا كذلك في تحليل وروده في بداية تلك القصائد . .

فالمستشرق الالماني (فالتر براونه) الذي تتبع هذا الموضوع ، يرى أنّ فنّ النسب الذي يأتي في مطالع القصائد الشعرية هو غاية بحدّ ذاتها ، وهو ليس وسيلة الى غاية ، كما ذهب الى ذلك ابن قتيبة الدينوري ومن تابعه في هذا الرأي . . يقول فالتر براونه^(٥) :

« . . إن قطع النسب التي تطالعنا في صدور القصائد الجاهلية ، ليست وسيلة الى غاية أبعد منها ، وإنما هي غاية في نفسها . . » .

أما الدكتور عز الدين إسماعيل فقد أعطى لهذا النسب الذي ورد في مطالع القصائد الجاهلية قيمة كبيرة ايضاً ، إذ اعتبره الجزء الذاتي في تلك القصائد ، والذي يعبر فيه الشاعر عن الحياة والكون ، ويجسّم عبّره ارتداد الشاعر الى نفسه ، وخلّوه اليها^(٦) .

بينما يرى الدكتور حسين عطوان أن المقدمات جميعاً - ولا سيما المقدمة الغزلية والمقدمة الطللية - لا تعدو أن تكون ذكريات وضرباً من الحنين الى الماضي والنزاع اليه^(٧) .

ودعماً للحقيقة العلمية ، وتحقيقاً لأسس البحث العلمي القويم ، فاني اثبت

اولاً انني لم أشأ أن استقري في هذه الدراسة المتواضعة كل ما كتب حول هذا الموضوع من آراء وتعقيبات فذلك يبعدنا عن طبيعة هذا البحث والتوطئة المقتضية له .

والأمر الآخر هو أن ما عرضته من آراء لبعض الباحثين المعاصرين والمؤرخين القدماء ، ليست هي وحدها طليعة الآراء الرائدة في هذا الموضوع ، وإنما أردت من خلال ما عرضته من تلك الآراء القليلة المتباينة أن أضع تصوري الخاص لهذا الفن الشعري ، وطبيعته وخصوصيته في القصيدة العربية ، لأصل ذلك بما ابتدعه الشعراء الأسلاميون من هذا اللون الجديد من ألوان الغزل في العصر الأموي .

ما من ريب في أن الشعر - باعتباره ضرباً من ضروب الفن - وسيلة نفسية مهمة يلجأ اليها الشاعر للتعبير عن نوازه ومكباته . . . وكثيراً ما يعوِّض به الشاعر عبْرَ الوهم الذي يعتريه لحظة الابداع الفني ، ما قد يتعدَّرُ عليه تحقيقه في واقعه الذي يعيشه ويحياه . . .

ولعلَّ فنَّ النسيب والغزل هو أقرب ألوان الشعر الأخرى لصيقاً بشغاف النفس التي أضناها الطربُ ، وأغياها البحث عن مسارب الحقيقة وكنه الجمال !

ومن رحب هذه الحقيقة انطلق العربي يبتُّ عبْرَ غزله العذب ما تراكم في ضميره من أحاسيسٍ مترعةٍ بالأحزان ، ومثقلة بحنين ملتهب ينزّي أضلاعه ويُدْمِي قلبه . . .

لقد اتخذ الشاعر العربي فنَّ الغزل أداة مهمة يرأبُّ بها صدع نفسه الحائرة الواجفة ، فكان هذا الفن الشعري عزاءً الذي يجتُرُّ به الامةُ ، والنجوى التي ينفثُ عبْرَها ما يؤرِّقُه من هموم في حياته اللاهبة .

لقد كان فنَّ الغزل وسيلة الشاعر الجاهلي الى نفسه يعبرُّ به بدقة وعمق عما يعانیه ويحسُّ به . . . فكان هذا الفن الشعري إذن غرضاً أساسياً في القصيدة العربية ، ولم يكن وسيلة مصطنعة ، أو جزءاً عارضاً يمهد به الشاعر - كما ذهب الى ذلك ابن قتيبة ومن

رأى رأيته - لأغراض شعرية أخرى كالمديح وغير المديح . . ذلك لأن الشاعر الجاهلي لم يكن ليعوزه في شعره هذه الوسيلة أو تلك ، لا سيما حين يمدح أو يهجو ، ولكنه كان وقد عرفنا اعتداده بنفسه - يربأ بشخصيته فيضعها فوق كل حال ! ويسمو بعاطفته فوق كل منال ، ولذلك راح الشاعر ، سواء في مديحه أم في هجائه وفخره ، يقدم للحديث عن ذاته ، وما يتصل بهذه الذات من ذكريات مفعمة بالمسرات والأحزان . . فكانت تلك المقدمات الغزلية المرهفة التي كشف فيها الشاعر العربي عن خبايا نفسه ومكنون قلبه . . ومن هنا ، فإن وجود تلك المقدمات الغزلية في مطالع القصائد الشعرية يعني حقيقة مهمة جداً ، تلك هي أن فن الغزل يحتل مكانة سامية في نفس الشاعر الجاهلي ، ولعل ذلك هو أول الأسباب التي دعت له لوضع هذا النسيب والغزل في مقدمة قصائده الشعرية . .

وربما كان الشاعر الجاهلي أيضاً على يقين بجدوى هذه المقدمات الغزلية في شعره ، لما تبعته في نفس السامع من نشوة ومشاركة ، فالمقدمات الغزلية من هذا الجانب أشبه ما تكون بالمقدمة الموسيقية التي يمهد بها الفنان لأية أغنية تحكي أي موضوع ما ، وكثيراً ما يوجز الفنان عبر هذه المقدمة التي يهيئ بها الأذهان لفنائه ما سيعرضه في صلب تلك الأغنية من دقائق وتفصيلات . . فهل يمكن وضع تلك المقدمة - وقد حوت كل هذا القدر من تركيز الفنان واهتمامه - خارج إطار العمل الفني المتكامل الذي ابتدعه ؟!

وعلى هذا الأساس ، فإن المقدمات الغزلية التي مهّد بها الشاعر الجاهلي لموضوعاته الشعرية الأخرى ، إن جاز لنا هذا التعبير ، تبقى جزءاً مهماً وأصيلًا من العمل الفني المتكامل في قصيدته . . وهي - أي المقدمات الغزلية - ليست جزءاً طارئاً عليها . وإذن ، فإن شعر الغزل يشكّل جزءاً مهماً إلى سائر تلك الموضوعات والأغراض التي اشتملت عليها القصيدة العربية ، تلك القصيدة التي لم تكن تعرف الوحدة الموضوعية في فن شعري معين إلا في العصور اللاحقة .

وبعد ، فلا غرابة أن نرى في المقدمات الغزلية تلك الشحنات العاطفية المتدفقة

التي كانت كثيراً ما توجزُ بصدق حياة الشاعر العربي ، تلك الحياة التي كان قوامها الارتحال والفراق ، والنأي عن الأحبة أو ما يعانيه من شظف العيش وقسوته . .

نرى كل ذلك في هذه المقدمات الشعرية الحزينة التي حوت فيضاً دافقاً من العواطف الانسانية التي كانت وحدها أساساً متيناً ، وينبوعاً ثراً لخلود هذا الشعر وديمومته ، والاحتذاء به من لدن شعراء العربية عبر كل العصور .

بداية الغزل السياسي وأهم دواعي ظهوره :

الغزل السياسي لون من الألوان الفنية الجديدة التي ابتدعها الشعراء المسلمون في العصر الأموي ، فلقد سلك بعض الشعراء من خاض غمار السياسة في هذا العصر المضطرب ، وغيرهم أيضاً ، طريقة جديدة في شعرهم ، إذ اتخذوا فن الغزل ، وسيلة سياسية مهمة للنيل من خصومهم السياسيين ، وإغاضتهم ، والازراء بهم ، والخط من شأنهم ، فابتدعوا لعبة الغزل والتشبيب بنسائهم ، أو بناتهم للسخرية والانتقاص من اولئك الخصوم السياسيين أو من اتصل بهم من الولاة وغيرهم .

ويبدو للباحث من دراسة أغلب تلك النماذج الشعرية أنه لم يكن الهدف الأساسي من هذا الغزل الاساءة الى المرأة ذاتها ، أو فضحها ، وخدش كرامتها ، لذلك كان الشعر في الغالب يتلطف الى المرأة التي يتغزل بها ، كما سنرى ذلك واضحاً في غزل عبيدالله بن قيس الرقيات السياسي وغيره من الشعراء ايضاً .

لقد اختلف بعض الباحثين ومؤرخي الأدب المعاصرين الذين بحثوا في هذا الموضوع في بدايته الأولى ، فقد ذهب الدكتور سامي مكّي العاني الى أن الشاعر عبد الرحمن بن حسان الأنصاري هو أول من ابتدع هذا اللون من الغزل . يقول في مقدمة شعر عبد الرحمن بن حسان (٨) :

« ومن الطريف أن نلاحظ أن ابن حسان حين أراد أن يهاجم معاوية ابتكر طريقة سار عليها كثير من شعراء الحجاز ، وهي أن يهاجمه عن طريق الغزل بابتته » .

أما الأستاذ الدكتور طه حسين فيرى أن عبيد الله بن قيس الرقيات هو الذي ابتدع هذا (الغزل الهجائي) كما يسميه !! ؛ إذ اتخذ هذا الشاعر فنّ الغزل وسيلة إلى اللهو والسياسة - فكان أحياناً يتغزل ليعبث بخصومه السياسيين ، فيذكر نساءهم بما يحسن وبما لا يحسن^(٩) .

ثم يضيف الأستاذ الدكتور طه حسين أن ابن قيس الرقيات هو أول من سنّ هذه الطريقة في الغزل يقول :

« . . فسنّ له ولغيره هذه السنة ، وبلغ من هذا الغزل (الهجائي) ما لم يبلغه أحد من شعراء العصر الأموي »^(١٠) .

* * *

والذي أراه هنا أن ابن قيس الرقيات لم يكن هو أول من ابتدع هذه الطريقة في الغزل* ، كما ذهب إلى ذلك الأستاذ طه حسين ، وإن الشاعر ابن قيس قد سبق إلى هذا الاتجاه الفني الجديد ، سبقه في ذلك أبو دهل الجمحي وعبد الرحمن الأنصاري كما سيأتي إيضاحه بعد قليل . . إلا أن ابن قيس قد أفتنّ في هذا اللون الشعري الجديد ، وابتدع فيه إبداعاً كبيراً ، إذ أتى فيه بطرف فنية جديدة ، سنّاتي إلى إيضاحها ودراستها في هذه الدراسة .

أما البداية الأولى لهذا الاتجاه الفني في الشعر فأرجح أنها تعود إلى عهد الخليفة معاوية الأول ، فلقد علا صوت المعارضة السياسية في عهده بشكل ملحوظ ، ثم تبلورت بعض صور تلك المعارضة فاستحالت إلى انتفاضات سياسية خطيرة لعل أبرزها انتفاضة حجر بن عديّ وأصحابه . .

وقد رافق كلّ ذلك سخط سياسي من بعض الشعراء الموالين لخصوم الأمويين فراحوا يشهرون وميض شعرهم بوجه أعدائهم ، لتقويض ملكهم ، وإعلان الولاء لزعماء المعارضة السياسية أيضاً . . ثم كانت لعبة الغزل السياسي بنسائهم وبناتهم هي إحدى تلك الوسائل لإعلان السخط على أولئك الحكام أو الولاة والسخرية بهم .

ولعلّ في طليعة اولئك الشعراء المعارضين للحزب الأموي الحاكم ، ابا دهب
الجمحي الذي اتخذ من غزله وسيلة سياسية مهمة لاغاية الخليفة معاوية وأهل
بيته . . إذ راح في قصائد عديدة يشبّب بابنته عاتكة ويتغزل بها غزلاً سياسياً فاضحاً
على شاكلة قوله^(١١) : (من السريع)

إني دعاني الحينُ فاقْتادني حتى رأيتَ الظبي بالبابِ
يا حسنهُ إذ سبّني مدبراً مستتراً عني بجلبابِ
سبحانَ مَنْ وقّفها حسرةً صبّ على القلبِ بأوصابِ
يزودُ عنها إن تطلّبتُها أبُ لها ليس بوهابِ
أحلّها قصرأً منيع الذرى يُحمى بأبوابٍ وحجّابِ

ويبدو واضحاً في بعض غزل أبي دهب السياسي انه يلمح الى ذكر الخليفة
معاوية (الأب) أو (الملك الجبار) ! ليفضح بابتته وهو يشبّب بها ، وليغيظه
وبعض أفراد أسرته ايضاً .

يقول ابو دهب الجمحي في قصيدته التي مطلعها^(١٢) : (من الطويل)

ألا لا تقل مهلاً فقد ذهبَ المهلُ
وما كلُّ مَنْ يلحي محباً له عقلُ
يقول فيها :

حمى الملكُ الجبارُ عني لقاءها
فمن دونها تخشى المتالفُ والقتلُ
فلا خيرَ في حبِّ يخافُ وباله
ولا في حبيب لا يكون له وصلُ
فوا كبدي إني شُهرت بحبّها
ولم يكُ فيما بيننا ساعةً بذلُ

ويا عجباً إني أكرم حبّها
وقد شاع حتى قُطعت دونها السُّبلُ

وقد رافق ذلك الصراع السياسي بين الفرق والأحزاب المتناحرة في هذا العصر خصومات شخصية عنيفة تبلور عن بعضها أحداث سياسية خطيرة ، فكانت عاملاً مهماً آخر أسهم إسهاماً فاعلاً في ظهور هذا اللون الجديد من الشعر وتطوره في هذا العصر .

ولعلّ الخصومة الشخصية التي وقعت بين الشاعرين عبد الرحمن بن حسان الأنصاري وعبد الرحمن بن الحكم مثل واضح على ذلك^(١٣) .

لقد اتخذ الشاعر عبد الرحمن الأنصاري فنّ الغزل وسيلة مهمة لا يذأ خصمه يزيد بن معاوية الذي وقف منه ، ومن الأنصار موقفاً معروفاً^(١٤) ، فراح الشاعر ابن حسان يتغزل برملة بنت معاوية غزلاً سياسياً يرمي من ورائه فضح حكام بني أمية ، وليغيظهم انتقاماً من موقفهم السياسي ضد الأنصار ، وهجاء الأخطل لهم بتحريض من يزيد في قصة معروفة !

ومن صور هذا الغزل السياسي الذي تمخض عن تلك الخصومة الشخصية ، ما ذكره الاصفهاني باسناد عن الجوهري عن عمر بن شبّه^(١٥) :

رملٌ هل تذكّرين يومَ غزالٍ
إذ قطعنا مسيرنا بالتمني
إذ تقولين عمرُك الله هل شيء
وإنّ جلّ سوف يُسليك عني
أم هل أطمعت منكم بآبن
حسان كما قد أراك أطمعت مني

قال : فبلغ ذلك يزيد بن معاوية فغضب . .

ومن هذا الغزل السياسي الذي يُنسب لعبد الرحمن الأنصاري ايضاً قصيدته
النونية التي تغزل فيها برملة بنت معاوية ، ومطلعها^(١٦) (من الخفيف)

طال ليلى وبّت كالجنون واعترتني الهموم بالماطرون
وفيها يقول :

صاح حيا الاله أهلاً وداراً عند أصل القناة من جيرون
عن يساري اذا دخلت من البا ب وإن كنت خارجاً فيميني
فبتلك ارتهنت بالشأم حتى ظن أهلي مرجحات الظنون
وهي زهراء مثل لؤلؤة الغو اص ميزت من جوهر مكنون

ومن صور الغزل السياسي التي ارتبطت بالخصومات الشخصية في هذا العصر
ايضاً ما وصل الينا للشاعر عبدالله بن عمر العرجي .

لقد أراد الشاعر العرجي أن يعيثر بكربلاء والي مكة ، محمد بن هشام
المخزومي ، فشَبَّ بأمه جدياء ، ويزوجه جيرة ، ليزدري به ، ويعرضه على السنة
الناس . ويبدو من دراسة غزله هذا أن الشاعر لم يكن صادق الشعور فيه ، إذ لم تكن
بينه وبين نساء هذا الوالي أي علاقة حب معروفة .

وقد علّل الدكتور طه حسين هذه الخصومة الشخصية بين الشاعر العرجي
وخصمه الوالي المخزومي فأرجعها الى عامل السياسة ، ورأى أن فشل العرجي في
الحياة السياسية أثر في نفسه تأثيراً واضحاً ، يقول^(١٧) :

« . . . فأراد أن يكون له شأن في أمور الدولة فلم يفلح . . . فأضمر للخلفاء
ومن اتصل بهم حقداً وبغضاً »

والذي أراه أن الشاعر العرجي لم يتخذ هذا اللون من الغزل للتعبير عن
احساس دفين باللوعة والصبابة ، وانما اتخذه وسيلة سياسية لمجابهة خصمه الوالي

والازدراء به . ويلاحظ أن الشاعر لم يكن في غزله هذا عنيفاً ، كما عهدناه في سلوكه وحياته العابثة . . فقد كان هادئاً رقيقاً بجيداء أم الوالي حين شَبَّ بها فقال (١٨) :

(من السريع)

عوجي علينا ربة الهودج إنك ان لا تفعلي تحرجي
أيسرُ ما نال محبٌ لدى بين حبيبٍ قوله : عرّج
تُقَضّ اليه حاجة أو يُقَل : هل لي مما بي من مخرج
وانطلقت تهوي بها بغلة في بغلاتٍ وقح وسّج (١٩)
يحملن بيضاً جرداً بُدّناً مثل غمام البرد المثلج (٢٠)
قمتُ طويلاً بعدما أدبروا أنظر فعلَ المقحم المرتج
أقولُ لما فاتني منهم ما كنتُ من وصلهم أرتجي
إني اتيحّت لي يمانية إحدى بني الحارث من مذحج
نلبثُ حولاً كاملاً كلّه لا نلتقي إلا على منهج
في الحجّ إن حجت وماذا مني وأهله إن هي لم تحجج

ويتضح جلياً أن الشاعر العرجي لم يأت في هذه القصيدة بما يسيء الى هذه السيدة الوقور ! ولم يعرض بها تعريضاً ينبو عن الذوق أو يجانف الخلق القويم ! ولذلك نراه يتحرّج حتى عن ذكر اسمها في هذه القصيدة ، أو لا يعن في وصف مفاتها .

لقد كان الشاعر حريصاً على أن لا يمسّ كبرياءها أو يجرح كرامتها ، أو يعرض بعفتها ونقاها . . وإنما كان يحرص - وهو يشبّ بها - على الاساءة الى ابنها الوالي محمد ابن هشام المخزومي ، وإغاضته ، والنيل منه بطريقة ساخرة . .

وفي قصيدة الشاعر العرجي الثانية التي تغزل فيها بزواج الوالي المخزومي (جبرة) ، نتأمل أيضاً ذلك الهدوء والانسياب ، إلا أننا نلمح في هذه القصيدة وصفاً

دقيقاً لمفاتن هذه المرأة الكريمة ! وكشفاً لعناصر الجمال في سيرها وتثنيها ومكوئها ! وهو إذ يلحف في سرد هذه التفصيلات فانما يرمي من وراء ذلك كله التلاعب باعصاب خصمه الوالي والتنكيل به .

يقول العرجي وهو يشب بزواج الوالي (جيرة) (٢١) : (من الكامل) .

عوجي عليّ وسلمي جبرُ فكم الصدودُ ؟ وانتمُ سفرُ
فكفى بهِ هجرًا لنا ولكم أني ! وذلك فأعلمي الهجرُ !
لا نلتقي إلا ثلاث مئى حتى يشتت بيننا النفرُ
بالشهر بعد الحول تتبعهُ ما الدهرُ إلا الحولُ والشهرُ
لو كنت ماكثةً عذرتكم لبعادنا ، ولكن لي صبرُ
عن حبكم ونذرتُ صرمكم حيناً ، وهل لمتيم نذرُ !
نظرتُ بمقلةٍ مغزلٍ علقتُ فنناً تنعم ، نبتةً نظرُ (٢٢)
وعرفتُ منزلةً ، فقلتُ لها : بالقصر مرّ لعهدهِ عصرُ
أقوى من آل جبيرة القصر فقرأها فتلاعها العفرُ (٢٣)
فالبئر موحشة فدراتها فهضابها الشرقية الحمرُ
من كلّ خرعةٍ مبيتةٍ صفر الوشاح كأنها بدرُ (٢٤)

ثم يحتاط الشاعر العرجي ، وهو يشب بهذه المرأة الوقور : فيحرص على ألا يؤذيها أيضاً أو يعرضها لألسنة الناس - كما فعل من قبل ابن قيس الرقيات في غزله بأُم البنين - فنراه يتوجّه الى هذه المرأة فيضفي عليها تلك النعوت الجميلة المحببة الى نفس المرأة ، فيخصّها بأجل الصفات ، ويثني على أخلاقها ، ونبل قومها ، وشرف محتدها . يقول العرجي :

حوراء يمنعها القيام اذا قعدتُ تمام الخلق والبهرُ (٢٥)
زهراء يسمو للعلاء بها آباؤها وعقائل زهرُ (٢٦)
ورثت عجائزها العفاف وما قدمن من خير لها ذكرُ (٢٧)

ابن قيس الرقيات . . وتطور ظاهرة الغزل السياسي :

يعدُّ ابن قيس الرقيات واحداً من كبار شعراء السياسة في العصر الأموي ، فلقد اندفع في لجة الصراع السياسي الذي تميز به هذا العصر اندفاعاً عنيفاً ، كان له صدهُ الواضح في حياته وشعره .

ذكر الاستاذ الدكتور طه حسين مشيراً الى ذلك (٢٨) : « . . . واحتمل من آلام (السياسة) واثقالها شيئاً كثيراً جداً . وأثر ذلك في شعره وفي حياته تأثيراً ظاهراً غلب على كل شيء من الاشياء التي يمكن ان تعمل في حياة الشعراء » .

وبما لا شك فيه أن الشاعر الرقيات قد وقف الى جانب الزبيريين ، مدافعاً عن نظرية هذا الحزب السياسية ، ومنافحاً عنه إزاء كل الأصوات المعارضة ، واصبح شاعر الامير الزبيري مصعب في العراق !

وكان طبيعياً ان ينصرف الشاعر الرقيات في شعره للذود عن الزبيريين ، والدفاع عن وجهة نظرهم في السياسة والحكم ، وكان طبيعياً ايضاً ان يتجه بشعره نحو خصومه السياسيين ، ولا سيما الخليفة عبد الملك وأنصاره ، للانتقاص منهم ، والازدراء بهم ، وتسفيه آرائهم في تسيير أمور الدولة الاسلامية .

ولعل ظاهرة الغزل السياسي وعمق هذه التجربة الفنية وتطورها في شعر ابن قيس هي احدى اصداء السياسة التي خاض غمارها رشحاً من حياته !

لقد سلك الشاعر ابن قيس في شعره السياسي ، الذي اتخذه وسيلة مهمة للدفاع عن عقيدته الزبيرية ، طريقة جدّاظ لاغاضة خصومه الأمويين ، والتنكيل بهم ، إذ لم يقف عنه هجاء بني امية خصوم سيده مصعب بن الزبير والتعريض بهم فحسب ، وانما راح ايضاً - كما فعل من قبل بعض شعراء السياسة - يتغزل بنساء خصومه الأمويين ، لاثارة حفيظتهم ، واسقاطهم من عليائهم غزلاً سياسياً فاضحاً ، على نحو قوله في عاتكة بنت يزيد الأول ، زوجة الخليفة عبد الملك بن مروان (٢٩) :

(من الطويل) .

أعاتك بنت العبشمية عاتكا أثبي امرأً أمسى بحبك هالكا
بدت لي في اترابها فقتلني كذلك يقتلن الرجال كذا لكا
نظرنَ الينا بالوجوه كأئنا جلون لنا فوق البغال السبائك

والذي أراه أن الشاعر ابن قيس لم يتخذ الغزل هنا للتعبير عن مشاعر حقيقية !
وهي بعد ذلك تخلو من الانفعالات الصادقة تجاه هذه المرأة ، إذ لم يكن على أية علاقة
عاطفية معها .

ومن هذا الغزل السياسي ايضاً قصيدته التي تغزل فيها بام البنين بنت عبد
العزيز بن مروان ، وزوج الوليد بن عبد الملك .

يقول ابن قيس الرقيات (٣٠) : (من المديد)

قد تولى الحيُّ فأنطلقا واستطارتْ نفسه شققا
وحلاً في اللحم مئزرةً عبقاً بالطيب مختلقا (٣١)
قد تمنينا زيارته لو أتانا الزورُ منسرقا (٣٢)
لقضينا من لبائنه انما يشتاقي من عشقا (٣٣)
اسلموها في دمشق كما اسلمت وحشية وهقا (٣٤)
لم تدع أم البنين له معه من عقله رمقا

تطور ظاهرة الغزل السياسي في شعر الرقيات :

ما من ريب في أن الغزل السياسي ظاهرة فنية جديدة في الشعر العربي ،
ظهرت - كما رأينا - بتأثير إفرافات سياسية واجتماعية كان لها أبعد الأثر في ابتداع هذا
اللون الجديد من الغزل وتطوره في العصر الأموي .

ولقد كانت بداية هذا اللون من الغزل - كما رأينا - بداية بسيطة ، شأن أكثر
الأنماط والاتجاهات الفنية في الأدب ، إلا أن هذا اللون الشعري الجديد قد تطور على
يد الشاعر ابن قيس تطوراً واضحاً ، فأفتن فيه كلَّ الافتنان ، إذ ابتدع في تناوله طرائق

جديدة لم يسلكها الشعراء الذين سبقوه في هذا المجال ، ولعلّ أبرز تلك الطرق الفنية الجديدة التي ابتدعها الرقيات في غزله السياسي هي :

(أولاً) الابتعاد عن الفحش والاساءة لنساء الخصوم السياسيين :

لقد أضفى الشاعر ابن قيس على غزله السياسي هالة جميلة من الاشرار والجمال الفني بخلوه مما يחדش السمع ، أو مما ينبوعه الذوق القويم ، وقد حرص ابن قيس ان يتخذ المرأة الجميلة النبيلة الوقور وسيلة لحرب خصمه السياسي وايدائه بها دون ان ينال من كرامتها وعفتها وكبريائها !! بل انه قد احتال في ذلك ، إذ حبّب الى النساء اللاتي تغزل بهن ، هذا الغزل الطريف ! فاستماهن الى جانبه !!

وما لا شك فيه أننا لم نكن نألف مثل هذه الظاهرة الفنية في الغزل السياسي عند الشعراء الذين سبقوا الرقيات ، إذ كان همهم - تحت وطأة ذلك الصراع السياسي والخصومات الشخصية العنيفة - الغزل بالمرأة وفضحها أو التعريض بها أحياناً لا يذاء أولئك الخصوم السياسيين كما رأينا ذلك عند عبد الرحمن الانصاري وأحزابه من الشعراء . يضاف الى ذلك ان تمسك ابن قيس والتزامه بهذا المنحى الفني في غزله السياسي قد اضفي على شعره هذا ابداعاً وجمالاً ورقة قلما رأينا نظيرها عند غيره من شعراء السياسة في الأدب العربي .

ومن هذا الغزل السياسي (المحتشم) قول ابن قيس وهو يتغزل بام البنين ، زوج الوليد بن عبد الملك^(٣٥) : (من مجزوء الكامل)

أصحوّت عن ام البنين وذكرها وعنائها
وهجرتها هجرَ امرئ لم يقلُ صفو صفائها
قرشية كالشمس أشرق نورها بيهائها
زادت على البيض الحسان بحسنها ونقائها
لما اسبكرت للشباب وقنعت بردائها^(٣٦)
لم تلتفت للداثها ومضت على غلوائها

لولا هوى أم البنين وحاجتي للقائها
قد قرّبت لي بغلةً محبوسةً لنجائها

وواضح أن الشاعر ابن قيس يأتي في غزله هذا كلّ ما يليي كبرياء ام البنين ،
وكّل ما يشع غرورها ، فهي امرأة عريقة النسب ، شريفة المحتد ، زهراء ببهاؤها
مشرقة ، كالشمس بين صوبجباتها الجميلات . . ولكنها تفوقهن نقاء وعفة
وجمالاً . . . وماذا يرضي السيدة الشريفة أكثر من هذا الثناء او التغني بهذا البهاء ؟!
وقد سلك ابن قيس في هذا الضرب من الغزل السياسي ، أحياناً اسلوب
العتاب واللوم الرقيق لأم البنين خاصة ، كوسيلة فنية لجأ اليها الشاعر لا يذاء خصومه
الامويين والتكيد بهم .

قال ابن قيس يتغزل بأم البنين (٣٧) : (من الكامل)

أم البنين سلبتني حلمي وقتلتني فتحملي إثمي
وتركتني أدعو الطبيب وما لطيبكم بالداء من علم
بالله يا أم البنين ألم تخشي عليك عواقب الأثم
لله درك في ابن عمك إذ زودته سقماً على سقم
وتركته يمشي وليس له عقل يعيش به مع الحزم

ثم يستدرك ابن قيس على موقفه هذا خشية ايداء ام البنين ، فراح يكيل لها
الثناء ويمسح عن أذيالها كلّ ما علق بها من أضرار الأذى والتجريح !! يقول في هذه
القصيدة :

جنيّة الأعلى وأسفلها وحلّ مؤزّره من اللحم (٣٨)
وبوجهها ماء الشباب ولم تقبل بملعون ولا جهم
لم تدر ما نده الجمال ولم تربق بربق أول البهم (٣٩)

(ثانيا) المنحى القصصي في غزله السياسي :

ومن الأساليب الفنية التي اتبعها الشاعر ابن قيس في غزله السياسي الميل الواضح الى قصّ الأحداث وسردها ، وتفصيل بعض جزئياتها . فكان ابن قيس يخلق أحيانا مغامرات وأحداثا مع بعض نساء خصومه السياسيين هي من نسج خياله ، ليضفي على قصيدته قدراً أوفر من الجمال والابداع الفني ، وليحقق غايته الأساسية من غزله هذا وهي إيذاء خصومه والتنكيل بهم .

ومما يجدر ذكره هنا ان هذا المنحى الفني في الشعر معروف منذ العصر الجاهلي ، إذ سلك بعض الشعراء وفي طليعتهم امرؤ القيس والنابغة الذبياني والمنخل وغيرهم هذا الاتجاه الفني في شعرهم ، فاعتمدوا أحيانا طريقة السرد القصصي للحدث ، واسلوب الحوار ، أو اختلاق المغامرات والأحداث العابثة التي هي في الغالب بعيدة عن الواقع . وقد تبعهم في هذا الاتجاه الفني واقتفى أثرهم ايضاً طائفة من الشعراء الاسلاميين ، كان من بينهم الشاعر ابن قيس ، ولعل أكثرهم ايغالا في ذلك عمر بن ابي ربيعة . .

ARCHIVE

لقد اتخذ الشاعر ابن قيس هذه الطريقة الفنية في غزله السياسي وسيلة مهمة لحرب خصومه السياسيين وإيذائهم ، فهو حين تغزل بام البنين ، في احدى قصائده المشهورة ، لجأ الى قصّ مغامرة مثيرة ابتكرها خياله الرحب ، فراح يسوق كثيراً من الأحداث التي صادفته معها ، وراح يصف لقاءها وحديثها العذب ، وقد أطال ابن قيس ايضاً في سرد جزئيات اخرى . يقول(٤٠) : (من مجزوء الوافر) .

ألا هزئت بنا قرشية يهترّ موكبها

رأت بي شيبة في الرأس مني ما اغيها

فقلت : ابن قيس ذا ؟! وغير الشيب يعجبها
رأني قد مضى مني وغضأت صواحبها
ومثلك قد هوت بها تمام الحسن أعيبها

ثم يعرّض الشاعر ابن قيس بزوجها الوليد بن عبد الملك ليغيظه ، ويؤذيه ،
ويجرح كبرياءه . . يقول (٤١) :

لها بعلٌ غيورٌ قاعدٌ بالباب يحجبها يراني هكذا أمشي فيوعدها ويضربها

ثم يصف ابن قيس لقاءها العذب ! ومكوته عندها ، وما تبادلأه من حديث
وتصافٍ وودٍّ ! يقول (٢٤) :

ظللتُ على نمارقها أفديها وأحلبها
أحدثها فتؤمّن لي فأصدقها وأكذبها
فدع هذا ولكن حاجةً قد كنتُ أطلبها
إلى أم البنين متى يقربها مقربها

ثم ينتقل الشاعر الى وصف زيارة أم البنين لهُ ، وما بادلته من شوق وصفاء ! إلّا
انه يستدرك على ما صرّح به فيعلن أن ذلك اللقاء وكلّ ما تبعه كان رؤيا عابثة رآها في
المنام !! وان كل هذه المغامرة خارجة عن إطار الحقيقة . . وهذه المداعبة الفنية
الظريفة يحفظ الشاعر ابن قيس لأم البنين هيبتها وكرامتها ، فهو حريص كلّ الحرص
على ألا يؤذيها او يسيء بسمعتها . .

يقول الشاعر ابن قيس في هذه القصيدة (٤٣) :

أتني في المنام	فقلتُ هذا حين أعقبها
فلما أن فرحتُ بها	ومال عليّ أعذبها (٤٤)
شربتُ بريقها حتى	نهلتُ وبّتُ أشربها
وبّتُ ضجيعها جذلان	تعجبني وأعجبها
وأضحكها وابكيها	والبسها واسلبها
أعالجها فتصرعني	فأرضيها وأغضبها

فكانت ليلة في النوم نسمرها ونلعبها
فأيقظنا منادٍ في صلاة الصبح يرقبها
فكان الطيف من جنّة لم يدر مذهبها
يؤرّقنا اذا غنا ويعد عنك مسرّها^(٤٥)

(ثالثاً) التشبيب بنساء أنصاره الزبيريين :

من الأساليب الجديدة التي ابتدعها الشاعر ابن قيس في فنّ الغزل السياسي ، التشبيب ببعض نساء أنصاره السياسيين من الحزب الزبيري ، ولا سيما زوجتي مصعب بن الزبير اللتين عرفتا بجمالهما البارع ، وشرف أصلهما ، وهما السيدة سكينه بنت الحسين ، وعائشة بنت صلحة بن عبيدالله .

وكانت العادة المألوفة أن يتخذ الشعراء الاسلاميون فنّ الغزل السياسي - كما رأينا - وسيلةً للطعن بخصوصهم السياسيين ، والتكيل بهم ، وايدائهم ، أما ابن قيس فقد اقتفى آثار من سبقه من أولئك الشعراء - كما مرّ آنفاً - إلا أنه فاقهم جميعاً بابتكار طرق وأساليب جديدة في هذا الفن الشعري حققت ما كان يهدف اليه الشاعر من خدمة عقيدته السياسية التي نافح عنها وناضل دونها ، وكانت ظاهرة التشبيب ببعض نساء أنصاره من الزبيريين هي إحدى تلك الأساليب التي ابتدعها الشاعر ابن قيس لنصرة حزبه السياسي ، ونشر مبادئه ، فكان ابن قيس يشبّب مثلاً بزواج مصعب ابن الزبير سكينه بنت الحسين تشبيهاً عذباً رقيقاً ، ليس فيه أيّ مس لشخصيتها ، وعفتها ، وليس فيه ايضاً ما يسيء الى زوجها الأمير مصعب : فهو حين يشبّب بها يصفّ جمالها ونقاءها ، وشرف محتدها ، ليخلص الى شرف هذه الأسرة الكريمة ، وعلو مكانتها ، فيمهد بذلك التشبيب لاعلان فكرته السياسية التي حرص كلّ الحرص على نشرها بين الناس جميعاً ، ألا وهي أحقية الزبيريين بالخلافة !

وما يدعو للأسف حقاً ، أن معظم هذا الشعر الغزلي السياسي قد ضاع ، ولم يصل إلينا منه إلا نزر يسير !! ولعل ما شهدته هذا العصر المضطرب من غليان سياسي ، وتمزق وتناحر بين الفرق والمذاهب السياسية المعروفة كان أحد اكبر العوامل التي أدت الى ضياع نسبة كبيرة من هذا الشعر ، ولا سيما ضياع قسم كبير من شعر الزبيريين ، وشعر ابن قيس فيهم !! إذ أن ما تعرّض له هذا الحزب من قتل وتشتت كان كفيلاً لطمس معالم كثير من النصوص الشعرية التي تمجّد هذا الحزب ورجاله . .

ومن هنا فقد فاتنا شعر كثير لابن قيس الرقيات في هذا الجانب الذي أعنى بدراسته ، وتقصى آثاره ، وتتبع صوره . . إذ لم اعثر في ديوان هذا الشاعر لهذا الضرب من الغزل السياسي إلا على قصيدتين قصيرتين يمكن أن تكونا نموذجاً واضحاً لهذا الفن الشعري الجديد . .

أما القصيدة الأولى فقد قالها الشاعر ابن قيس وهو يشب فيها بزواج مصعب السيدة سكينه ، إذ راح الشاعر يتغنى بجمالها ، وكرم حسبها . . والذي أراه أن الشاعر كان يهدف من وراء ذلك كله الدعاية لمصعب ولأهل بيته ، وأحقيتهم في الملك وحكم الأمة الاسلامية ، ولكنه لم يصرح بذلك مباشرة في هذا الغزل الذي اتخذته - كما أشرت - وسيلة لإعلان عقيدته السياسية.

<http://Archivebe.net>

يقول ابن قيس وهو يشب بسكينه حين تزوجها مصعب^(٤٦) : (من الكامل)

ظعن الأمير بأحسن الخلق	وغدا بلبك مطلع الشرق
وبدت لنا من تحت كلتها	كالشمس أو كغمامة البرق
ما صبحت بعلاً برؤيتها	إلا غدا بكواكب الطلق
في البيت ذي الحسب الرفيع ومن	أهل التقى والبر والصدق
قرشية عبق العبير بها	عبق العبير بعاجة الحق ^(٤٧)
شبّ البياض أمام صفرتها	في رقة الديباج والعتيق ^(٤٨)
فظلّت كالمقمور خلعتة	هذا الجنون وليس بالعشقي

أما القصيدة القصيرة الثانية في ديوان ابن قيس فقد قالها في زوج مصعب الأخرى وهي عائشة بنت طلحة ، وفيها يقول^(٤٩) : (من الكامل)

إنّ الخليط قد أزمعوا تركي فوقفتُ في عرصاتهم أبكي
جنيّة خرجت لتقتلنا مطليّة الأقرب بالمسك^(٥٠)
قامت تحييني فقلتُ لها ويلي عليكِ وويلتي منك
لم أرَ مثلك لا يكون لهُ خرج العراق ومنبر الملك
ترمي لتقتلنا بأسهمها ونزنها بالحلم والنسك

ويتضح أن الشاعر ابن قيس يضيف على زوج سيده مصعب ، بعد أن تغنى بجماها الباهر الذي لا يعدله خراج ومنبر الملك !! يضيف عليها كلّ ما يبعث على الجلال والهيبة ، ونسب إليها من الصفات الكريمة ، والشمال الطيبة ، كالحلم والنسك ، ما هي خليقة به ، أليست هي زوج هذا الأمير القرشي الذي هو فيض تلك الصفات السامية ؟!!

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ومن هنا ، نرى أنّ الشاعر عبیدالله بن قيس الرقيات قد سخر فنّ الغزل ايضاً لخدمة عقيدته السياسية ، ومديح سيده مصعب بن الزبير ، كما اتخذهُ من قبل وسيلة سياسية ايضاً لدم خصومه الأمويين والتكيد بهم .

المصادر والمراجع :

- ١ - الأغاني - الأصفهاني (طبعة دار الكتب المصرية) .
- ٢ - تطور الغزل بين الجاهلية والاسلام - الدكتور شكري فيصل . دار العلم للملايين - بيروت ١٩٥٩ / الطبعة الرابعة .
- ٣ - حديث الاربعاء - الدكتور طه حسين . طبعة دار المعارف بمصر . الطبعة الثانية عشرة .
- ٤ - ديوان ابي دهل الجمحي - رواية ابي عمرو الشيباني - تحقيق : عبد العظيم عبد المحسن - مطبعة الإقضاء - النجف ١٣٩٢ هـ / ١٩٧٢ م .

- ٥ - ديوان ابن قيس الرقيات - تحقيق : د. محمد يوسف نجم . طبعة دار صادر - بيروت ١٣٧٨ هـ / ١٩٥٨ م .
- ٦ - ديوان عبدالله بن عمر العرجي - رواية ابي الفتح عثمان بن جيني (ت ٣٩٢ هـ) تحقيق : خضر الطائي ورشيد العبيدي - الشركة الاسلامية للطباعة والنشر بغداد ١٣٧٥ هـ / ١٩٥٦ م (الطبعة الأولى) .
- ٧ - شعر عبد الرحمن بن حسان الأنصاري - جمع وتحقيق : د. سامي مكّي العاني - مطبعة المعارف - بغداد ١٩٧١ .
- ٨ - الشعر والشعراء - ابن قتيبة . طبعة دار الثقافة - بيروت ١٩٦٩ الطبعة الثانية .
- ٩ - العقد الفريد - ابن عبد ربه ، تحقيق : احمد أمين وآخرون - مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٣٨٥ هـ / ١٩٦٥ م .
- ١٠ - العمدة - ابن رشيّق - تحقيق : محي الدين عبد الحميد الناشر : دار الجيل - بيروت ١٩٧٢ (الطبعة الرابعة) .
- ١١ - الكامل في اللغة والأدب - المبرد - تحقيق : محمد ابو الفضل ابراهيم - طبعة مكتبة نهضة مصر - القاهرة ١٩٥٦ م .
- ١٢ - مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي - الدكتور حسين عطوان - دار المعارف بمصر ١٩٧٠ م .
- ١٣ - مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي - الدكتور حسين عطوان - دار المعارف بمصر ١٩٧٤ م .



<http://Archivebeta.Sakhril.com>

الهوامش :

- (١) الشعر والشعراء ٢٠/١ (ط دار الثقافة - بيروت ١٩٦٩) .
- (٢) العمدة - ابن رشيّق ٢٠٦/١ .
- (٣) انظر ما كتبه الدكتور شكري فيصل : في تطور الغزل ص ٢٣ وما بعدها .
- (٤) تطور الغزل بين الجاهلية والاسلام ص ٢٤ .
- (٥) مجلة المعرفة السورية - السنة الثانية / العدد الرابع حزيران ١٩٦٣ ص ١٥٦ - ١٦١ .
- (٦) مجلة الشعر - السنة الأولى / العدد الثاني شباط ١٩٦٤ ص ٣ - ١٤ .
- (٧) مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي ص ٢٢٧ .
- (٨) شعر عبد الرحمن بن حسان - جمع وتحقيق : الدكتور سامي مكّي العاني ص ٩ .
- (٩) حديث الاربعاء ٢٥٠/١ وما بعدها .

- (١٠) حديث الاربعاء ٢٥١/١ .
- * انظر ما كتبه الدكتور حسين عطوان في كتابه : مقدمة القصيدة العربية في العصر الاموي ص ١٩٦ .
- (١١) ديوان ابي دهل ص ٩٠ - ٩١ .
- (١٢) المصدر السابق ص ٩٩ - ١٠٠ .
- (١٣) انظر تفاصيل هذه الخصومة في كتاب الأغاني ١٥ / ١١١ وما بعدها (ط دار الكتب) .
- (١٤) لما وقع التهاجي بين عبد الرحمن الأنصاري وعبد الرحمن بن الحكم أرسل يزيد بن معاوية الى كعب بن جعيل وقال له : إن عبد الرحمن بن حسان قد فضح عبد الرحمن بن ام الحكم ، فاهج الانصار انظر العقد الفريد ٥ / ٣٢١ .
- (١٥) الأغاني ١٥ / ١٠٦ وانظر ايضا ، مجموع شعر عبد الرحمن الانصاري ص ٥٩ .
- (١٦) انظر شعر عبد الرحمن الانصاري ص ٥٩ - ٦١ ، وانظر كتاب الكامل للمبرد ٢٩٧/١ .
- (١٧) حديث الاربعاء ١ / ٢٤٤ .
- (١٨) ديوان العرجي ص ١٧ - ٢٠ .
- (١٩) وقّع : الصلاب الحوافر التي لا تؤثر فيها الحجارة . وسّج : جمع واسجة وهي السريعة السير .
- (٢٠) الجرد : جمع جرداء ، وهي الجارية المساء الصافية البشرة .
- (٢١) ديوان العرجي ص ٤٢ وما بعدها .
- (٢٢) المغزل : الظبية التي لها غزال .
- (٢٣) أقوى : بلى ودرس . الال : الشخص وهنا تعني الأهل . قرأنا : ما جاور من الأماكن . التلاع ما ارتفع من الأرض العفر : المعفرة المفبرة .
- (٢٤) الخرعة : الفتاة الشابة البيضاء اللينة . المبتلة : الرقيقة الخصر .
- (٢٥) البهر : الفتور من إعياء او سمنة .
- (٢٦) الزهراء من النساء : الصافية البيضاء في إشراق . العقائل : الكرائم المخدرات من النساء .
- (٢٧) يريد الشاعر : أن العفاف انتقل اليها عن العقائل من اسلافها المذكورات بالخير .
- (٢٨) حديث الاربعاء ١ / ٢٤٩ وما بعدها .
- (٢٩) ديوان ابن قيس الرقيات ص ١٢٨ وما بعدها ، وانظر الابيات ايضا في العقد الفريد ٥ / ٣٢٣ (مع اختلاف النص في الموضعين) .
- (٣٠) ديوان ابن قيس الرقيات ص ٥٢ - ٥٣ (تحقيق الدكتور محمد يوسف نجم) .
- (٣١) وحلاً في اللحم : يريد انها عظيمة العجيزة . المخلتق : الحسن الوجه .
- (٣٢) يريد : لو أأتانا في خفية .
- (٣٣) اللبانة : بقية الحاجة .

(٣٤) اسلموها : تركوها . وقوله : اسلمت وحشية وهما : من المقلوب . أراد اسلم الوهق الوحشية ، فقلب . وقال الأصمعي : ليس هذا من المقلوب انما : هو قطعت وهما ، فتركته مقطوعاً ومضت (انظر هامش ص ٥٣) .

(٣٥) الأغاني ٦ / ٢٢٠ (ط دار الكتب) وانظر ايضا ديوان ابن قيس ص ١٧٥ .

(٣٦) اسبكرت : اعتدلت واستقامت .

(٣٧) ديوان ابن قيس ص ١٤٩ - ١٥٠ .

(٣٨) جنية الأعلى : اي جنية في عينها . وأعلها : لسانها ، أي في عينها ولسانها (انظر الديوان ص ١٤٩) .

(٣٩) نده الجمال : نده : صاع ، يقال : جاء فلان ينده إبله اي يصبح بها آه آه ويقال : لا أنده سربك أي لا أسوقه .

الربق : حبل فيه عُرى تشد به الابل . البهم : مفردا بهمة ، وهي اولاد الضأن والمعز والبقر . يقول : هي كريمة لا ترعى الابل وما اليها .

(٤٠) ديوان ابن قيس الرقيات ص ١٢١ - ١٢٤ .

(٤١) المصدر السابق ص ١٢٢ .

(٤٢) المصدر السابق ص ١٢٣ .

(٤٣) ديوان ابن قيس ص ١٢٢ - ١٢٤ .

(٤٤) أعذبها يعني فمها .

(٤٥) أي مذهبها .

(٤٦) ديوان ابن قيس ص ٣١ - ٣٢ .

(٤٧) عبق العبير : لصق ، قوله : بعاجة الحق : من المقلوب ، أراد : بحق العاج .
<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

(٤٨) شَبَّ البياض : حسن وعلا كشبوب النار وهو اتقادها .

(٤٩) ديوان ابن قيس ص ١٤١ .

(٥٠) الأقرب : مفردا قرب ، وهي الخاصرة ، أو ما بين الصدغ والخاصرة .



العرب..

وأوتو بريمنجر

رحيل آخر أساطين

السّينما الصّهيونيّة

دراسة بقلم: أحمد رأفت بهجت

«أنا مهتم «باسرائيل» ووضع اليهود هناك . . . وزعم ذلك فأنا أضع لكل طرف نفس الحقوق في التعبير عن نفسه وليس معنى هذا أنني لا أنحاز لطرف ولكني أحب أن أترك فرصا للعدو للتعبير عن نفسه . . . وإذا قرأت الرواية التي اقتبست منها فيلم «الخروج» ستجد أن الدعاية تحتل فيها أهمية كبرى . . . ومن الواضح أنني مع اليهود . . . لأنك إذا صنعت فيلما عن ثورة فانك لا تستطيع أن تكون ضد هذه الثورة . . . ولكني لم اخف أن الانكليز كانوا منصفين كلما سمحت لهم الظروف . . . وهذا ما أصبح الاسرائيليون اليوم مقتنعين به . . .»

(أوتو بريمنجر)

بهذه الكلمات المتناقضة نستطيع أن نتكشف الملامح الصهيونية للمخرج الأمريكي النمساوي الأصل أوتو بريمنجر الذي توفي متأثراً بداء السرطان يوم ٢٣ ابريل الماضي عن عمر يقترب من الثمانين، وبعد حياة فنية افلة أخرج خلالها أكثر من أربعين فيلماً كان معظمها من انتاجه . . . وفي أغلبها لم ينفصل عن القضايا اليهودية العامة ومنها التعصب لصالح «اسرائيل» . . . وقد أدى هذا التعصب الى أن أصبح في فيلميه «الخروج» ١٩٦٠ ، «برعم الورد» ١٩٧٤ في مكانة لا تسمح له بالتمييز بين الدعاية التي يقصد منها تكيف الانعكاسات البشرية وبين الدعاية التي يقصد منها تقديم المعلومات الصحيحة والصادقة والتي يمكن من خلالها بناء اختيار فكري حر عليها . . . وهناك فرق جوهري وشاسع بين نوعي هذه الدعاية .

النشأة

ولد أوتو لودفيج بريمنجر لعائلة يهودية في مدينة فيينا بالنمسا في الخامس من ديسمبر سنة ١٩٠٦ ، وعمل في بداية حياته بالتمثيل المسرحي . . . ولعب أول أدواره المسرحية وهو في سن التاسعة من عمره . . . وفي بداية العشرينات عمل مساعداً للمخرج والممثل النمساوي الكبير ماكس رينهاردت وفي الوقت نفسه كان يواصل دراسته للقانون التي حقق فيها تفوقاً ملحوظاً وبعد حصوله على درجة الماجستير في القانون عمل بالايخراج المسرحي في مسرح جوسيفستادت . . . وهاجر بريمنجر إلى الولايات المتحدة عام ١٩٣٥ هرباً من الطغيان النازي المتصاعد ضد اليهود خلال الثلاثينات . . . ورغم أنه اتجه إلى الاخراج السينمائي في السينما الاميركية منذ عام ١٩٣٦ وقدم عدة أفلام مثل «تحت تأثير سحر» ١٩٣٦ ، «خطر - الحب في العمل» ١٩٣٧ ، «هامش للخطأ» ١٩٤٣ ، «في نفس الوقت يا حبيبي» ١٩٤٤ . . . الا ان النقاد يعتبرون فيلمه «لورا» ١٩٤٤ ، البداية الحقيقية له في مجال العمل السينمائي ، حيث استطاع من خلاله أن يحقق بعض ملامح الاتجاه الذي عرفته السينما الاميركية في نهاية أيام الحرب العالمية الثانية باسم «السينما السوداء» . . . وهو تعبير لا يعنى السينما التي تعكس قضايا ومشاكل الزوج في اميركا ولكنه تعبير فرضته الأفلام التي

أخرجها خلال الاربعينات المخرجون الالمان والنمساويون اليهود الذين هاجروا إلى الولايات المتحدة الاميركية - من أمثال فريزلانج ، سيودماك ، بيلي وايدلر أوتو برمينجر وفريد زينمان - الذي انضم إليهم في بداية الخمسينات بعد حياة حافلة في مجال الفيلم القصير - وتصف قصص الجشع والعنف والشهوة والطموح للانسان المسيحي من خلال أحداث بوليسية مكفهرة تستمد من الكآبة الالمانية مظهرها .

وقد حاول برمينجر خلال الخمسينات أن يعالج العديد من الموضوعات التي تخدم في جوهرها القضايا اليهودية ، وتتصدى لمشكلات مختلفة تصب في النهاية تجاه الأهداف الرئيسية للصهيونية العالمية !

الكاوبوي اليهودي

كان برمينجر من رواد السينمائيين الصهاينة الذين استغلوا أجواء الغرب الأمريكي وشخصية «الكاوبوي» في أفلام واسعة الدلالة شديدة التعقيد رغم ظاهرها الجذاب البسيط . . . ورغم أن تعبير «الكاوبوي اليهودي في السينما» لم يطرق الا خلال السبعينات ومن خلال الأفلام التي لعب بطولتها النجوم اليهود من أمثال «جيمس كان» ، «روبرت ردفورد» ، «جورج بيبارد» . . . الخ ، الا أن الواقع يؤكد أن أفلام مثل «الظهرة» ١٩٥٢ لفريد زينمان (تأليف الصهيوني كارل فورمان) ، «شين» ١٩٥٣ لجورج ستيفنس (تأليف الكاتب اليهودي جاك شفير) ، «نهر بلا عودة» ١٩٥٤ لأوتوبرمينجر (تأليف فرادك فينتون) كانت كلها مأخوذة من مؤلفات ظهرت بشكل مدروس في أعقاب قيام «اسرائيل» على أرض فلسطين . . . وتتضمن الانطلاق التلقائي لاستغلال العلاقة بين الكاوبوي في المجتمع الاميركي والريادة المزعومة للصهيوني في المجتمع الفلسطيني حيث عقلية الريادة «تسيطر على كل من الصهاينة والاميركيين . . . فالبيوريتانيون اكتشفوا اميركا ثم انتشروا فيها عن طريق انشاء مستعمرات ذات طابع زراعي عسكري . . . فالرجال يحرثون الحقول وينقلون نتاج عملهم الى مخازن الغلال ولكن عدوهم المتوحش يقف لهم بالمرصاد

كأنه الثعبان في الجنة يدمر الثمار والحصاد . . . لذا يمتزج المحراث بالسيف والزراعة بالحرب» . . . وهذا «يذكرنا بالكيوتس ومؤسسات «اسرائيل» الزراعية العسكرية . . . حيث الرغبة في اقامة عالم جديد بسيط لا يمكن ان يشيد الا عن طريق العنف والابادة (ابادة الهنود الحمر والفلسطينيين)»^(١) . وليس من قبيل المصادفة ان شعار «أرض بلا شعب وشعب بلا وطن قد تبناه كل من البيوريتانيين والصهاينة»^(٢) . . . واستطاع أن يعكسه بشكل جذاب وموغل في خبثه فيلم «شين» أحد كلاسيكيات أفلام الغرب الأمريكي حيث يصبح لمجموعة من المهاجرين الحق في الحياة على أراضي الغير بحجة أن عملهم لاصلاح هذه الأرض وزراعتها هو سند الاستيلاء عليها بل وقتل صاحبها وورثته !!

ثم يأتي أوتو برينجر من خلال فيلمه « نهر بلا عودة» ليمزج بين الرموز والشخصيات اليهودية وأجواء الغرب الأمريكي من خلال الكابوي اليهودي ماثيو كالدير (روبرت ميتشوم) .

وسيناريو « نهر بلا عودة »^(٣) يحدد لنا يهودية ماثيو كالدير بطل الفيلم بخبث شديد . . فهو لا يكتفي بالاسم اليهودي أو بشارة عابرة تأتي على لسان كالدير عندما يسأله ابنه الطفل لماذا سميتي مارك ؟ فيرد عليه ماثيو ، مارك من التوراه . . ولكنه يعطينا في مشهد رئيسي هام برهانا جوهرياً على يهودية كالدير عندما يجعلنا نقارن بين شموخه وكبرائه وقدرته على مقاومة الرذائل أمام الاستسلام الذي نراه في شخصية قسيس كاثوليكي عجوز يأتي على حمارة المتهالك الى مدينة الباحثين عن الذهب وقد آمن بانتصار الشيطان فيها بحيث أصبحت على حد تعبيره مثل « سدوم وعمورة » . . وفي هذا المشهد يظهر كالدير كشخص على استعداد لمساعدة القسيس عندما يرى الكتاب المقدس يفلت من يده ولكنه على غير استعداد لاستسلام هذا القسيس الكاثوليكي امام المهازل التي تحدث في المدينة المسيحية !! .

وماثيو كالدير بعد أن سجن دفاعاً عن صديق له . . عاد وقد أصبح معزولاً عن المجتمع الذي يعيش فيه فهو لا يقامر ولا يشرب ولا يدخن ولا يعاشر

الغانيات . . بل ابتعد عن المدينة وأصبح يسكن الى جوار النهر ويندمج فطريا مع
ايقاع الطبيعة الأساسي حيث الارض والزرع والنهر في حين الجميع في المدينة يبحثون
عن الذهب وينغمسون في ملذاتهم .

ومن العسير في الواقع تفسير أسباب تطهر كالدير الا اذا كان الفيلم يرى أن
يفرق بينه وبين أقرانه في هذه المنطقة . . ليخلع عليه معنى رمزيا خاصا لكي يصلح
نموطجا في نكران الذات والطهارة والمخاطرة والعناد في سبيل كل ما هو حق !! .

وكالدير هو الشخص الوحيد في الفيلم الذي قد يتعلم منه الآخرون كيف
يوجهون نشاطهم توجيها بناء . . فعقله يستطيع أن يحفظ الناس من التورط . . لأنه
لا ينجر وراء الخيال الكاذب لا يمانه بأن الانسان اذا لم يكن واقعا فيجب عليه ان
يرجع من حيث ولد . . وهو رغم طبيته يواجه الهنود الحمر بقسوة وشجاعة نادرة ،
ويلقن ابنه الدرس : « سنحاربهم فالأرض ملكنا ولن نتركهم أحياء » . . ثم يوصيه
بأن يتعلم اطلاق النار على الوجه الصحيح : « صوب الى الهدف من أول طلقة فقد
لا يوجد فرصة ثانية » !!

لقد خلق برمينجر من شخصية كالدير شخصية محترمة تدعو الى الاعجاب
الكامل رغم عنصريتها الدفينة . انه رجل « يمكن أن يفعل أي شيء طالما يملك كرها
عظيما أو حبا عظيما » وفي رحلة النهر المتقلب يزود كالدير ابنه مارك بما كان يعتز به من
أفكار يتأكد صدقها في كل خطوة يخطوها . . كان مارك بعد أن ماتت أمه وسجن أبوه
صبيا وحيدا (تائها) يهيم على وجهه في بؤرة الفساد داخل مدينة الباحثين عن
الذهب . . وكان من الممكن أن تفرض عليه سلوكيات وخبرات تشير الاشمتراز . .
فهو يوزع الخمر في أنحاء المدينة . . ويعوض فقدانته لعائلته بالعيش مع الراقصة كاي
(مارلين مونرو) . . ومع ذلك كان متماسكا ودودا مهذباً بحيث نرى الراقصة تودعه
عندما يعثر على أبيه بقولها : « يسرني مقابلة سيد مهذب مثلك » . . ان برمينجر
يحاول بصورة غير مباشرة أن يؤكد أن مارك (التائه) يستمد وعيه من جذور أخلاقية
يفترض انها متوارثة . . وكأن انتماء هذا الطفل لعائلة يهودية هو الشيء الوحيد الذي
استطاع أن يحفظه من سلبيات هذه المدن الفاسدة . .

والواقع أن برمينجر عندما يجعل المدينة يسيطر عليها هذا الغول البشع المسمى
حمى البحث عن الذهب وحيث « الجميع يبحثون عن الذهب وكالدير يزرع
الأرض » . . يحاول أن ينفي عن اليهود الصفات التي ألصقت بهم خلال تاريخهم
الطويل والتي تجسدت في إيمانهم بأن الذهب أعظم قوة في العالم . . رغم أن الحقائق
المتعارف عليها عنهم تؤكد صدقها وهوما يجعل الفيلم يحمل بين طياته أكثر من هدف
لنصرة الشخصية اليهودية والصهيونية . ويخرج عن نطاق فيلم الغرب التقليدي الى
نطاق المنشور السياسي والاجتماعي^(٤) .

رائد في مجال الاباحية

ويسجل تاريخ السينما الأمريكية لبرمينجر دوره في مجال الأفلام الجنسية . .
فقد استطاع عام ١٩٥٣ أن يثير بفيلمه « القمر الأزرق » معركة كبيرة من معارك
الرقابة في ميدان السينما . . وأقام منطقة جديدة لحرية الأفلام الجنسية . . كانت
بمثابة نقطة نهاية لروح الاحتشام في السينما العالمية . . فقد وصف هذا الفيلم بأنه
« مبتذل » و « خليع » . . ورفضت هيئة منتجي الأفلام في أمريكا عرضه لجرأته
واباحية حواراته . . والواقع أن برمينجر تناول الموضوعات الجنسية في أفلام كثيرة . .
فبالإضافة الى « القمر الأزرق » ويتناول فيه مواجهة الفتاة العذراء لرغباتها الجنسية
قدم موضوع التحرر الجنسي لدى المراهقات الأوربيات في (مرحبا أيتها الأحزان)
١٩٥٨ ، وابتذل المرأة الأمريكية في « تشريح الجريمة » ١٩٦٢ ، الشذوذ الجنسي في
فيلم (Tell me That you Love Me Junie Moon) ١٩٧٠ ، الشبق والخيانة
الزوجية في « أصدقاء هميمون » ١٩٧١ . . وركز من خلال هذه الأفلام وبصورة لا
هواة فيها على العناصر الجنسية التي استخلصها من خلال روايات جنسية رائجة
لكاتبات أمريكيات وأوروبيات من أمثال فرانسواز ساجان ، مارجوري كيلوج ،
لوسي جولد . . وكلها روايات كان الحس التجاري طاغيا عليها ولا يمكن اعتبارها
دراسات أنثوية جادة لدور الجنس في المجتمعات الأمريكية والأوروبية . .

الزواج . . والسلالات . . «إسرائيل»

وغالبا ماكان في بعض أفلام برينجر نوع من الاعجاب بكل نواحي الجمال والتلقائية في حياة الزوج بالرغم من كل الآلام التي يعيشونها . . وهذه ملاحظة في كوميدياته الموسيقية التي لعب بطولتها الزوج مثل « لكارمن جونز » ١٩٥٤ ، « بورجي وبيس » ١٩٥٩ ، وأيضا التراجيديات التي تعكس تعصب البيض ضد الزوج في « فليسرع الغروب » ١٩٦٦ ، أو الافارقة في « العامل الانساني » ١٩٨٠ .

والواقع أن هذه الأفلام لاتقدم كقفزات مفاجئة نتيجة مبادرة شخصية من برينجر . . فهناك مقدمات كثيرة تجعل احتضان قضايا الزوج بالنسبة للفنان اليهودي في بعض الفترات أمر يتناسق مع الاتجاهات الاعلامية والسياسية الصهيونية . . فهي من ناحية تحقق لليهودي الفرصة لتشويه « الأغيار » من خلال وقائع غالبا ما تكون ملموسة . . وتسهل الطريق لاستغلال الأصوات الزوجية لصالح القضايا اليهودية . . وتظهر اليهود أمام المتفرج الملون في آسيا وأفريقيا بالمظهر الحضاري والذهني والأخلاقي وهو أمر ينعكس تأثيره بشكل ما على العلاقات الأفرو آسيوية - الاسرائيلية . . وليس غريبا ان نجد كل الأفلام المناصرة للزوج في السينما الأمريكية خلفها مجموعة من الصهاينة العتاة من أمثال « ستانلي كرامر » مارتن زيت « سيدني بولاك » وأوتوبرينجر الذي يحدد موقفه بصراحة من هذا الموضوع عندما يقول :

« الواقع أنني لا أبحث عن القضايا ولكني أجدها في الطريق ، أي أنني لا أتعمد ذلك وهذا يعود الى أنني أعيش في القرن العشرين وأهتم بعصري . . أنا مهتم «إسرائيل» وبالسياسة الأمريكية وبمشكلات السلالات حتى من خلال فيلمين مثل « كارمن جونز » و « بورجي وبيس » اللذين كانا من الأفلام الموسيقية . . وتلك المشكلة هي أكثر تعقيدا مما يعتقد المرء ، فوضع الزوج في الولايات المتحدة ليس أمراً سهلاً كذلك وضع اليهود في « إسرائيل »^(٥) .

لقد تجلت في هذه الكلمات كل ما يمكن أن نحتاجه عند تقييم العديد من الأفلام التي أخرجها برمينجر . . فهو يدعي أنه يهتم بمشكلات السلالات وبوضع الزوج في أمريكا ووضع اليهود في « إسرائيل » . . دون أن نفهم العلاقة بين الوضعين . ودون أن نفهم السر الذي يجعله يتعاطف مع الزوج في الوقت الذي يهاجم فيه الهنود الحمر بشراسة في فيلمه « نهر بلا عودة » . . هل لأن وضع الهنود الحمر أصحاب الأرض الأصليين في أمريكا يتشابه مع وضع الفلسطينيين في « إسرائيل » ؟ . . وهل من الممكن أن يحكم على السلالات ومشكلاتها وهو يضع البطل اليهودي - دائما - في مكانة التفوق المطلق على كل شعوب العالم . . التي تعرضت في أفلامه للاحتقار بدرجة أو بأخرى . . فالالمان برابرة في خمسة من أفلامه والهنود الحمر متوحشون « نهر بلا عودة » والعرب جناء وخونة « الخروج » « برعم الورد » والانجليز ساديون « بوني ليك مفقودة » ومتواطئون « العامل الانساني » ، والأمريكيون يفتقدون المبادرة « محاكمة بيلي ميتشل » انتهزيون يعيشون تحت تسلط ديمقراطية الابتزاز والتجريح والتهديد « النصيحة والقبول » .

الخروج . . وبناء « إسرائيل »

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ويعد فيلم « الخروج » ١٩٦٠ رغم دعائته أشهر فيلم سينائي قدمته هوليوود لمنصرة « إسرائيل » وكان مأخوذا عن رواية كتبها الكاتب الصهيوني ليون أوريس عن بناء « إسرائيل » بناء على تكليف من شركة متروجولدين ماير . . ثم اشترى أوتوبرمينجر حق انتاجها سينائيا بالمشاركة مع معهد وايزمان للعلوم في « إسرائيل » والذي قدم كل الامكانيات والخبرات العسكرية في سبيل ظهور هذا الفيلم الى حيز الوجود . . واختار برمينجر لبطولة الفيلم مجموعة من النجوم العالميين من أمثال : الممثل اليهودي « بول نيومان » في دور آري بن كنعان محارب الصابرا في الهاجاناه ، « ايفا ماري سنت » في دور الفتاة الامريكية غير اليهودية كيتي فريمونت « سال مينو » في دور الصبي اليهودي دوف لاندو . . « لي . ج . كوب » في دور براك بن كنعان ورالف ريتشاردسون في دور الجنرال سوثر لاند . . « وجون ديريك » في دور الفتى

العربي طه المبهور بشخصية آري . . بالاضافة الى نجوم آخرين مثل بيتر لوفورد ، جريجوري راتف ، هيو جريفث ، جيل هوورث . الكسندرا سيتوارت (جوردانا شقيقة آري) وغيرهم . . وقد تكلف الفيلم مليونين ونصف مليون دولار . . ووصلت أرباحه بعد العرض الى اكثر من ١٥ مليون دولار . . ومع ذلك فقد واجه فيلم « الخروج » وأيضاً الرواية المأخوذة عنها سيلا لا ينقطع من الهجوم من النقاد اليهود وغير اليهود . . فقد وصف الناقد اليهودي مورد خاي ريتشر قصة الفيلم بقوله . . قصة تجارية رخيصة تستغل التراث القصصي اليهودي لتقدم صورة مزيفة عن تاريخ بناء « اسرائيل » . . في حين لاحظ جون كمشه « أن يوريس قد أدخل من خلال رواية « الخروج » الجنس والنجاح والجيمس بوندية في الصهيونية » . .

ويصف لنا د. هاني الراهب في كتابه « الشخصية الصهيونية في الرواية الانجليزية »^(٦) شخصية بطل فيلم « الخروج » بقوله : البطل المعصوم هو ما تقدمه رواية « الخروج » عبر كليشيهات لا تنتهي فأري بن كنعان (آري تعني أسد) يتقيد بشعار « العين بالعين والسن بالسن » وهو « مستيقظ في المجد ، ويطير بأجنحة كالصقور » انه يمشي مباشرة الى الموضوع ، ولديه « عين عملية تستوعب وضعاً بلحظة » ولديه « شخصية كالبرج بارزة » و « بالغ الذكاء » ومتميز « بخاصية العيادة » في الخامسة عشرة يغدو مقاتلاً بارزاً في الهاجاناه ، وفي العشرين يغدو قائداً من قادة الهاجاناه ينظف منطقة الجليل من « الارهابيين » العرب ويلاحقهم داخل سوريا ولبنان وفي الخامسة والعشرين وخلال الحرب العالمية الثانية يهرب أعدادا غفيرة من اليهود الألمان من مقره في برلين وذلك باقناع كبار المسؤولين النازيين أن من مصلحة ألمانيا تهريب اليهود الى فلسطين . . ويعود ليحارب جيش فيشي القريب من دمشق والمزود بالمدفعية والدبابات ويقتل أربعمئة جندي ، وفي قبرص يقود متخفياً بزي ضابط بريطاني عملية جريئة يخطف على أثرها مائتين واثنين من الأطفال اليهود الى فلسطين دون أن تستطيع المخابرات البريطانية اكتشافه أو إيقاف سفينته بعد انكشاف أمرها . . ولكي يهرب بالسفينة يهدد البريطانيين بنسفها بالديناميت اذا أوقفوها . . ثم يصوم مع الأطفال مدة ستة وثمانين ساعة صياماً تاماً مجبراً البريطانيين بذلك على

ترك السفينة وشأنها بعد أن هب الرأي العام العالمي لنجدته وأخيرا « يطهر » منطقة
الجليل نهائيا من سكانها العرب ..

ولعل كلمات برمينجر التي قدمناها هذا المثال تعكس بوضوح صهيونيته وتعصبه
فهو يعتبر معركة الهاجانه ثورة قام بها الشعب اليهودي ضد الانجليز .. وفي نفس
الوقت يتجاهل العرب أصحاب أرض فلسطين في مجال الصراع السياسي مما يحول
الصراع من صراع بين العرب والصهيونية الى صراع بين البريطانيين واليهود .. رغم
أنه ليس لأي منهما حق في فلسطين ..

برعم الحقد

وفي عام ١٩٧٥ قدم برمينجر فيلمه « برعم الورد » المأخوذ عن رواية للكاتبين
جون هيمينجواي ويول بوديكاريه .. وبلغت تكاليفه أكثر من ستة ملايين دولار وقد
وصف الناقد ستيفن شورير هذا الفيلم بقوله : « فيلم آخر يذهلنا بحماقته أخرجه
وأنتجه أوتوبرمينجر الذي احتال بطريقة ما ليجد الاعتمادات اللازمة من أجل شيء
تافه .. الأفكار معتوهة .. والاخراج رديء .. والحبكة تفتقد الى الاحساس
وتنتقل بين السياسة والحاسوبية والمخابرات المركزية الأمريكية .. والحرب العربية
الاسرائيلية .. ومع ذلك فهذا العمل اذا نظرنا اليه برؤية عربية سنجدته يتسلح بكل
الأسلحة المتعارف عليها في مجال طمس الحقائق والتزوير والمبالغة عند عرض القضية
الفلسطينية ومن هنا فان التعرف على الخطوط العريضة لأحداثه له أهميته ..

تبدأ أحداث هذا الفيلم على يخت الملياردير اليهودي تشارلس أندريه فارجو
(كلوددوفين) المسمى برعم الورد .. حيث تصحب حفيدته سابينا أربعة من
صديقاتها بينهن هيلين (ايزابيل هوبير) ومرجريت في رحلة في مياه البحر
المتوسط .. ووسط مرح الفتيات البريء تستولي مجموعة من الفدائيين الفلسطينيين
على اليخت بعد قتل كل العاملين فيه وتحتجز الفتيات الخمس في منزل يمتلكه فرنسي
كان يعيش في الجزائر وانتقل منها الى كورسيكا ..

يصور المختطفون فيلماً تقرأ فيه إحدى الفتيات رسالة كتبها الفدائيون ويعلنون فيها أن إحدى المختطفات ستقتل إذ لم تتح للفدائيين فرصة الحديث على شبكات تليفزيونات أوروبا وأمريكا حيث تقيم عائلات الرهائن . .

وبعد تردد من الحكومة الأمريكية يدعن رؤساء الدول لطلب الفدائيين حرصاً على حياة الفتيات الخمس ، وتؤدي إذاعة الفيلم المسجل عليه الحديث إلى الافراج عن الفتاة هيلين وهي ابنة ثري يوناني يعيش في المنفى في باريس .

وتسلم هيلين بعد الافراج عنها فيلماً ثانياً لرجال الأمن مطلوب عرضه في التليفزيون مصحوباً باعتراف من الملياردير فارجو بأنه يهودي وبأنه باع أسلحة ساهمت في قتل اللاجئين الفلسطينيين في الأردن . . وعندما يتم الاذعان مرة ثانية لطلبات المختطفين يتم الافراج عن الرهينة الثانية مرجريت . .

ويلجأ فارجو إلى عميل المخابرات الأمريكية لورنس مارتن (بيتراوتول) الذي يتخذ من عمله كصحفي في النيوزويك واجهة لعمله الحقيقي ، ويكتشف مارتن بعد تحريات في ألمانيا أن المسئول الحقيقي عن المجموعة المختطفة شخص انجليزي يدعى - سلوث - (ريتشارد أتينورو) انضم إلى الفلسطينيين بعد أن أعلن اسلامه . .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ويطلب الفدائيون في فيلم ثالث فرض المقاطعة التجارية التامة من أمريكا وأوروبا ضد « إسرائيل » . . ولكن العميل مارتن يصبح بمساعدة هيلين ومرجريت على يقين بأن السجينات موجودات في كورسيكا وبمساعدة فعالة من عميل « إسرائيل » (يوسف شيلوح) يقوم بعملية فدائية خاطفة يحرر بها الفتيات الثلاث الباقيات ويتمكن من القبض على سلوث في مكمنه .

وبعد أيام قليلة يقوم أحد الارهابيين باختطاف طائرة ركاب مطالباً بالافراج عن سلوث ورجاله !!! .

إن فيلم « برعم الورد » يعكس اتجاهاً مميزاً لرؤية اليهود عبر منظور أمريكي . . ورغم الهجوم الذي تعرض له الفيلم من عشرات النقاد الأوروبيين إلا أنه

حدد عدة ملامح في الدعاية الصهيونية يجب التوقف أمام بعضها . .

١ - يركز على أن الفتيات المختطفات الخمس تنتمي كل منهن إلى بلد أوروبي معين . . وذلك حرصا على استثارة أكبر « كمية » ممكنة من التعاطف مع قضيتهن عند عرضها في مختلف دول أوروبا^(٧) ، وبالضرورة إلى خلق رأي عام عالمي مناهض للعرب .

٢ - يوحى بضرورة التحالف الاستراتيجي بين الكيان الصهيوني والمعسكر الغربي وعلى ما في هذا من دلالات . . فإن هذا الفيلم يوحى بالخطر الذي يهدد الكيان الصهيوني والذي يرسمه خطرا يهدد الغرب أيضا^(٨) .

٣ - يشير بشكل مباشر إلى أن العرب ليس في استطاعتهم التخطيط لعمليات الاختطاف الناجحة إلا بمساعدة أعداء اليهود التقليديين في ألمانيا وانجلترا .

٤ - لتحقيق النجاح الجماهيري ولتوصيل الجرعة الدعائية إلى أكبر عدد من المتفرجين في العالم تسند أدوار الفيلم إلى مجموعة من النجوم العالميين في أمريكا وانجلترا وفرنسا وإيطاليا وألمانيا و « إسرائيل » بالإضافة إلى ممثل عربي « مشكوك في هيبته » هو « أميرو » وسياسي يدخل حلبة التمثيل من أجل مساندة القضايا اليهودية ولرفع أسهمه لدى اللوبي الصهيوني في أمريكا وهو جون ف ، ليند ساي عمدة نيويورك سابقا !!

اليهود والكاردينال

وكان برينجر مثله مثل كل المخرجين اليهود مناهضا قاسيا للكاتوليكية متهما رجالاتها بالغطرسة والقسوة وتعاضمهم الظاهري الذي لا أساس له . . وكان فيلمه « القديسة جان » ١٩٥٧ وسيلة جيدة لمهاجمة الكاثوليكية من خلال شخصية الأسقف كوشون الذي حكم على جان دارك بالحرق حية بعد أن أدانها بالزندقة . .

وفي عام ١٩٦٤ حشد برينجر ميزانية ضخمة لتقديم فيلمه (الكاردينال) المأخوذ عن رواية لهنري مورتنون روبنسون واشترك في تمثيله نخبة من النجوم

الأمريكيين والأوروبيين في مقدمتهم « توم تريون » في دور الكاردينال « كارول لنيلي » في دور شقيقته منى ، « جون ساكون » في دور العاشق اليهودي باني رامبل ، « جون هيوستون » في دور الأسقف جيلنون ، « رومي شنيدر » في دور العاشقة اليهودية ليدبور ، « دوروثي جيش » في دور الأم وغيرهم . .

ويصور الفيلم الذي يبلغ طوله ١٧٥ دقيقة شخصية قسيس كاثوليكي من أصل أمريكي إيرلندي يدعى ستيفن فرمويل . . يتميز بمثالية نادرة . . ولكنه يتشكك كثيرا في كاثوليكيته عندما يصطدم بالمشاكل الانسانية التي تفشل الكاثوليكية في مواجهتها سواء في محيط عائلته . . أو في الأحداث العالمية التي أحاطت بالعالم في الفترة المحصورة بين الحربين العالميتين ، ومع ذلك فإن طموحه يجعله يصارع عقله وضميره وقلبه لكي يحمل في النهاية لقب (كاردينال) . .

ورغم أن رواية الكاردينال (الترجمة العربية لها في ٨٠٠ صفحة من القطع الكبير) تحتوي على تفصيلات لطبيعة حياة الكهنة في الكنيسة الكاثوليكية وطبيعة علاقاتهم مع الاتجاهات الدينية والاجتماعية والسياسية . . إلا أن السيناريو الذي كتبه اليهودي روبرت دازير (Robert Dazier) للفيلم تجاهل هذه العلاقات واختلق شخصيات واحداثا وأماكن جديدة تخرج عن نطاق إيطاليا ومدينة الفاتيكان وبعض الولايات الأمريكية وهي الأماكن التي تدور فيها أحداث الرواية لكي يصور بزوغ وتسلط النازية في النمسا ولكي يخلق قصة حب بين القسيس الكاثوليكي وبين فتاة يهودية تعيش في النمسا في فترة الحكم النازي .

وبالنسبة لليهودي لفيلم « الكاردينال » نستطيع تقسيم أحداثه إلى قسمين : الأول يصور مقاومة ستيفن فرمويل لزواج شقيقته منى من حبسها اليهودي باني رامبل وسقوط الفاتيكان تحت التسلط الفاشي . . والثاني مقاومة ستيفن لغرامه من النمساوية اليهودية ليدبور وتصاعد الطغيان النازي ضد اليهود حتى لحظة اعلان الحرب العالمية الثانية . .

في القسم الأول يواجه ستيفن قصة شقيقته منى وهي فتاة رقيقة شاردة الفكر في

عناد ولا تنقاد لكلام أو ملاطفة عندما تحدثها أمها عن علاقتها بالشاب باني وهو شاب غير كاثوليكي ويهودي وابن حاخام . . دمث الخلق وفي مقدوره أن يصبح فنانا لولا اضطرابه إلى الدرس المتواصل في شؤون طب الأسنان . . وتطلب الأم من أخيها القسيس أن يحث أخته على ترك صديقها اليهودي . . وأن يستخلص منها ككاهن وعدا بتركة والزواج من شاب كاثوليكي ويوافق ستيفن على طلب أمه . . ويطلب من شقيقته أن تقطع علاقتها بالشاب اليهودي . . أو تجعله يقابل الشاب ربما ينجح في أن يجعله كاثوليكي . . وتقنعه الفتاة بأن حبسها لا يمكن أن يغير موقفه « لأن أباه حاخام وذلك سيقبله إذا أصبح ابنه كاثوليكي لأنهم أيضا لهم عزة في نفوسهم » .

ويشعر ستيف بتفاهة علم اللاهوت أمام تيارات القلب ولكنه مع ذلك يستخلص من شقيقته وعدا بترك هذا الشاب . . وتعيش الفتاة في حالة من المعاناة تقرر على أثرها الهرب وترك منزل عائلتها . .

ويحدث اختفاء منى ضربة أليمة للعائلة . . إلى أن يعثر عليها في إحدى النوادي مع شاب أسباني تشاركه في تقديم استعراضات راقصة وعندما تفاجئ بشقيقها بين زحام المرقص تواجهه بتحد :

منى : لا تحاول أبدا بعد الآن أن تظهر بمظهر الأخ الأكبر . . قد جاز ذلك فيما مضى . . لكن اليوم لن يؤثر على بعد الآن . . أتفهم . . أنك لا تدرك معنى الحب . . لقد سئنا كل الكلمات المعسولة والخرافات التي تعتقد بها .

ستيفن : ماذا تريد منى يا منى ؟

منى : أريد فقط باني راميل . .

ستيفن : تعالي معي وسأساعدك على لقاءه . .

منى : مامن أحد يستطيع الآن مساعدتي على الحصول عليه . . فقد فات الأوان لقد تزوج بفتاة أخرى .

وتعتقد الأمور أكثر أمام ستيفن عندما يكتشف أن منى تحاول اجهاض نفسها من ثمرة علاقتها بعشيقها الأسباني . . ويواجهه الطبيب بأن انقاذ أخته لن يتم إلا بقتل

الجنين . . وإذا لم يعط تصريحاً بالاجهاض فلا شيء يجدي في انقاذ أخته ويصبح الأمر هو حياتها مقابل جنين لم يولد بعد . . ويجد ستيفن نفسه أمام تعليمه الكهنوتي وإيمانه العميق بالكنيسة الكاثوليكية ويرفض الانصياع لرأي الطبيب . . الأمر الذي يؤدي إلى موت أخته وانقاذ الجنين . .

وهكذا أفقدت الكاثوليكية الفتاة الرقيقة منى حبیبها اليهودي ثم أفقدتها حياتها في النهاية !!

وعندما يذهب ستيفن إلى روما مع رئيسه الكاردينال جلينون يقترب من الفاتيكان والمجلس الكنسي الأعلى . . ويكتشف أن الكنيسة تساند موسوليني باعتباره الشخص الذي سيعيد بناء إيطاليا من الداخل ويعارض اعداءها بشدة وخشونة . . وعندما سار الدوتش إلى روما ناهض الكنيسة وتعددت وعوده الزائفة . . وهبط الطاغية تحت سمع وبصر وموافقة الكنيسة نحو عهد من الانهيار الاجتماعي والسياسي .

وتتم ترقية ستيفن أسقفاً لأبرشية هارتفيلد في الولايات المتحدة . . ويكتشف مرة أخرى عدم قدرة الكنيسة على المساهمة في حل المشاكل التي واجهتها أمريكا خلال الأزمة الاقتصادية . . ثم يستدعى إلى روما لزيارة رسمية إلى الفاتيكان . . حيث يعهد إليه بمهمة دبلوماسية خاصة لمقابلة هتلر في النمسا . .

ويبدأ القسم الثاني من الفيلم في النمسا حيث يلتقي ستيفن بالفتاة اليهودية ليدبور التي كانت على وشك أن تجعله يسقط في غرامها ولكنه تركها لنعود إلى وطنها النمسا لتتزوج من رجل يهودي . . تطلب ليدبور منه مساعدتها من أجل الهروب من النمسا وتعترف له أن حبها له حطم زواجها ولكنه يتركها ليعود إلى الفاتيكان وليعين مع بداية الحرب العالمية الثانية في منصب (كاردينال) . .

والأحداث كما نرى لا تحتاج إلى تعليق !

ولكنها تؤكد أن برمينجر كان يعرف طريقه جيداً . . ولم ينحرف عن هدفه في

لحظة من اللحظات .. لم يمل من تكرار أفكاره الصهيونية من خلال كل الأشكال
السينمائية المتعارف عليها : الفيلم البوليسي ... الاستعراضي ... التاريخي ...
الاجتماعية .. العسكري ... الكوميدي .. الخ .

فهل نستوعب الدرس !!؟



- (١) ص ٢٠ د. عبد الوهاب المسيري. «الفردوس المفقود» المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٧٩ .
- (٢) ص ٢١ المرجع السابق
- (٣) دراسة «نهر بلا عودة» أحمد رأفت بهجت نشرة نادي القاهرة للسينما - السنة الثانية عشرة - العدد ١٢ عام ١٩٧٩ .
- (٤) انظر «ملاحم البطل اليهودي في السينما الاميركية» أحمد رأفت بهجت - مجلة السينما والمسرح - هيئة السينما والمسرح والموسيقى ... مصر ... العدد ٥٠ إبريل ١٩٧٩ .
- (٥) حوار مع أوتو برمينجر ترجمة يوسف شريف رزق الله - نشرة نادي السينما العدد (١٣) - السنة الثانية عشرة - أكتوبر سنة ١٩٧٩ .
- (٦) د. هاني الراهب «الشخصية الصهيونية في الرواية الانجليزية» - ص ١٢٩ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - الطبعة الثانية ١٩٧٩ .
<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>
- (٧) جريدة فلسطين فيلم العدد الثالث ٢١ / آذار ١٩٧٦ .
- (٨) الصهيونية على جبهة السينما (يوسف يوسف) كتاب «أساليب السينما الصهيونية» المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - الطبعة الأولى سنة ١٩٨٠ .





مفسراً للتاريخ

د. محمد عبد الله



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakh.net>

لم نقصد بهذا العنوان أن نثير الأحساس بالطرافة ، أو المفارقة ، وإن كان بذاته ينطوي على الطرافة والمفارقة . فقد عرفنا منطلقات المفكرين أو نظرياتهم في تفسير التطور الحضاري للبشرية ، وانتقال مراكز التأثير في بقاع العالم ، فهناك التفسير الأسطوري ، والمثالي ، والديني ، والمادي ، وغير ذلك أيضاً ، حاول كل أن يقدم لنا مفتاحاً واحداً يفضّ مغاليق جميع الأبواب ، في جميع العصور ، لأن هذا هو شرط « النظرية » .

ولكن : ما شأن الحب ؟ أين يقع بين هذه التفسيرات ؟ أم أنه متضمن في كل منها على نحو خاص ، وبهذا أخذ الحب ركناً أو زاوية في نظرية ، ولم يصل إلى درجة التجريد والتعميم الذي يجعل منه نظرية قائمة بنفسها ، يمكنها أن تفسر التطور البشري ، وتعليل قيام الحضارات وانهارها . .

الحب في التاريخ

إن هذا صحيح إلى حد ما ، لايهون من شأنه أن يرفضه أصحاب الأفكار الجاهزة النمطية ، التي لا تتقبل مخالفة ما لقنت من فكر موروث ، حفرته الأزمنة المختلفة ، فاكسب حق الانفراد . إن أحداثا على جانب عظيم من التأثير في التاريخ البشري العام ، أو في تاريخ منطقة أو مرحلة بعينها . يمكن تفسيرها ، بل لا يمكن تفسيرها إلا بالحب !! فهل كان بين آدم وحواء غير الحب ، حين وقفا منفردين في مكان خال ، أدركا أن عليهما أن يعمرهما ليستطيعا الاستمرار ومقاومة الفناء ؟ وهل كانت الجريمة البشرية الأولى ، حين بسط قابيل يده بالقتل إلى أخيه هابيل إلا بسبب من الحب ، كما يرى بعض الشراح ؟ وهل حظي يوسف - عليه السلام - بثقة العزيز ، ومن ثم استقدم أهله إلى مصر ، فكان أول دخول لبني إسرائيل إلى مصر ، في ظل استعمار الهكسوس ، وبحمايتهم ، إلا بعد حادثة حب ، تحدث عنها القرآن بتفصيل لم تصل قصة أخرى إلى مثله ؟ وهل أهلك قوم لوط إلا انغماسهم في الحب الشاذ ؟

إن « تجميع » هذه الجزئيات ، وإخضاعها لتفسير واحد أمر ممكن ، وبهذا لا يبعد أن نجد أنفسنا أمام رؤية مختلفة ، ولا أقول : جديدة تماما ، لتفسير التاريخ . وإن « قراءة » من هذا النوع لمراحل حضارية ، ولشخصيات مؤثرة في عصرها ، وما جاء بعده من عصور ، ستكشف عن إضافات مؤصلة لمثل هذه النظرية المقترحة ، بحيث تملك قانونها الخاص ، أو ديناميكية عملها ، وسر حركتها . إن إشباع الحب ، أو السباحة حتى الغرق ، أو الأكل حتى البشم ، يؤدي إلى نتيجته . كما أن الحرمان المطلق ، كالضرب على غير هدى في صحراء جافة ، أو الاكراه على الصيام ، يؤدي إلى نتيجته أيضا . ومن المقابلة بين النقيضين يمكن أن نحصل على « الخط العام » للنظرية .

شخصيات كثيرة ، وأحداث كثيرة ، في القديم والحديث عند غير العرب ، كما عند العرب ، لعب الحب في تكوينهم ، أو تكوينها ، أدوارا خطيرة مؤثرة . سواء

في الغرق فيه ، أو الحرمان منه ، في الإصرار عليه ، أو في التراجع عنه . يذكرنا الباحثة الدكتور عبداللطيف أحمد علي بأسباب حرب طروادة ، التي قامت عليها أعظم ملاحم الأدب « الإلياذة » - فإن هذه الحرب الضارية لم تنشب - وفقا لهوميروس إلا بسبب « هلين » الجميلة ، التي تركت زوجها « مئلاوس » ، ملك اسبرطة ، وفرت مع الأمير الطروادي الجميل « باريس » !! ولقد هزمت طروادة في النهاية بعد مقاومة بطولية ، وكانت هلين تشارك في مجلس الدفاع ووضع خطط الحرب ، فلما انتهت بهزيمة الطرواديين ، وعادت هلين مكرهة إلى زوجها ووطنها ، « غفرت لها زلتها ، وعاشت معززة دون انتقاص من سمعتها أو مساس بكرامتها^(١) » . وكما نرى هذا الحب المادي العنيف ، يتمرد على الشرعية ، والوطنية ، والوفاء ، ويعود حاسرا باسرا ليمارس حياته القديمة كأن لم يحدث شيء ، من رؤية مادية خالصة ، سنجد في الإلياذة نفسها أول مشاهد الحب الرومانسي الرقيق بين زوجين متآلفين ، حين يقرر « هكتور » الطروادي منازلته « أخيل » بطل الاغريق . إن أندروماك - زوجة هكتور تبذل كل وسيلة لتحول بين زوجها الحبيب ومنازلة أخيل ، لأنها تعرف عاقبة هذا النزال : « لخيري أن أموت من أن أفقدك ، فلن يبقى لي أي عزاء إذا لقيت حتفك ، ولن يبقى لي شيء سوى الحزن ، فليس لي الآن أب أو أم . انت يا هكتور أبي وأمي وأخي وزوجي الشهم . ارحمني الآن وابق هنا في القلعة ، ولاتيتم ابنك ، وترمل زوجتك » ، لكن : هل ينتصر الدافع الخاص ، الحرص على الزوجة والولد ، على الدافع العام : البطولة وحماية الوطن ؟ إن شخصية هكتور تأبى ذلك ؟ بل إنه يضع الخاص في صميم هذا العام الذي يدافع عنه ، ومن أجله يبذل حياته ، يقول لزوجته اندروماك في موقف الوداع : « أنا لست قلقا على ما قد ينزل بالطرواديين . . . بقدر ما أنا قلق عليك من أن يسوقك جندي وأنت دامعة العينين إلى ذل العبودية ، وأنصورك وأنت في أرجوس تغزلين على المنول لامرأة أخرى ، وتحضرين الماء من بئر غريبة وأنت مسلوبة الارادة صاغرة مقهورة . ويقول من يراك باكية : ها هي زوجة هكتور الذي يز في الوغى كل الطرواديين . . . ولسوف ينتابك الحزن من جديد على

فقدان رجل مثلي قد يخلصك من العبودية . ليتني أموت ويهال على جسدي التراب ، قبل أن أسمع صرخاتك وهم يسوقونك إلى الأسر»^(٢) .

هذا المستوى الرفيع من الحب الزوجي ليس مستغربا ، فهو قرين البطولة ، ولكنه ليس شرطا لها ، وقد كتب الدكتور عبداللطيف فقرة عن « المرأة ومجتمع الرجل اليوناني » عميقة الدلالة في الإشارة إلى طبيعة الحضارة اليونانية العقلية ، البطولية ، وكيف أنها في سبيل هذين : الفكر والبطولة ، سخرت أو استباححت كل القوى والانفعالات الأخرى ، حتى قامت مجتمعات خالصة للرجال ، ليس فيها نساء ، ومجتمعات - أو صالونات - من ثم خالصة للنساء ، مع التسليم ضمنا بكل ما ينشأ عن هذا الانغلاق من عواطف وصدقات تختلف في النوع أو الدرجة ، ويشير تحديدا إلى ما كان بين سقراط والكيبياديس ، وما كان بين أفلاطون والسيبياديس ، بل يشير إلى وجود « كتيبة مقدسة » قوامها ثلاثمائة شاب انخرطوا في سلكها على أساس أن كل شاين بينهم متحابان ، وكانا يدربان على إنماء عاطفة الحب المتبادل ، والقتال سويا ، ولقاء الموت معا في الميدان !! في مثل هذا المجتمع تنشأ التكوينات النسائية الخاصة ، وتنشر الغواني كمخطيات أو « موديلات » أو خليلات . ولم يمنع هذا أن تبلغ الخليفة مكانة عالية في نظام السلطة ، حتى أنجبت أسباسيا (ومعناها : مرحبا أو أهلا وسهلا ، وفي هذا ما يدل على نوعية حياتها) وهي خليفة بريكليس ، أنجبت له ولدا بعد طلاقه من زوجته ، منحه المواطنة الأثينية بقانون استثنائي ، لأن هذه الخليفة لم تكن من أثينا!!^(٣)

كليوباترا والحب

هل من الممكن - بالتأمل ورصد عوامل النهوض والتدهور للحضارة اليونانية - أن نهمل عامل « الحب » ومفهومه ، وأثره في التكوين الاجتماعي ؟ لا أظن أننا نكون على صواب لو فعلنا ذلك ، حتى ولو لم يكن هذا العامل وحده بقادر على تفسير أو تعليل النهوض والتدهور ، وليس هذا الأمر - على أي حال - خاصا بالحب ، لأن السبب الواحد ، أو العامل المنفرد ليس باستطاعته ، مهما كانت أهميته ، أو جديته ، أن يفسر قيام حضارة ما ، أو سقوطها .

وإذا ألقينا نظرة سريعة على عصر لم يكن بعيدا جدا في الزمان أو المكان عن العصر اليوناني ، ونعني العصر الروماني ، وعلى الأقل في علاقته بالشرق ، أو بمصر في بعض عهودها ، سنجد الحب يقود قيصر إلى كليوباترا ، ثم يقود إليها انطونيوس ، ثم يقوم الحب بدور سلبي حين يهجر انطونيوس زوجته الشرعية - حسب القوانين الرومانية - وهي أخت شريكه في الحكم اكتافيوس ، وخصمه في الأخير ، وهذه السلسلة من التصرفات العاطفية قد عجلت ، بل كانت من أهم أسباب الوصول بالصراع بين روما والاسكندرية إلى ذروته ، ونهايته .

وقد يبدو تعميميا غير مقبول أن نقول إن الحب يلعب دائما مثل هذا الدور الخطير في الحياة السياسية للشخصية التاريخية ، ولكن : من الإجحاف ومجافة الحقائق أن نلغي كل الإلغاء ، أو أن نهون من شأن الحب في حياة الزعيم السياسي . . إن مثل إدوارد الثامن - الذي هجر عرش بريطانيا في أزهى عصورها من أجل إصراره على الزواج من امرأة غير جميلة ، سبق لها الزواج ، هذا المثل لا يتكرر كثيرا ، ولكنه يتحقق بدرجات متفاوتة ، وبوسائل مختلفة تناسب الشخص والعصر والظروف ، بين حين وآخر . لقد كان نابليون يملك شخصية الـ « دون جوان » ، ولكنه عانى من الهجر ، ومن الخيانة الزوجية أيضا ، ولم تكن حياته الغرامية هذه بمعزل عن قراراته وعلاقاته السياسية ، ومثلت الزوجة الأولى « جوزفين » والزوجة الثانية « ماري لويس » والمعشوقة التي رفضته زوجا « ديزيرييه » يمكنه أن يلقي أضواء على كثير من تصرفات واحد من عباقرة الحرب والسياسة في القرن التاسع عشر . وإذا كان الاسكندر الأكبر ، مؤسس الامبراطورية الاغريقية ، على العكس من نابليون في هذا الجانب ، فهذا أثر من تعاليم أستاذه أرسطو ، فيلسوف العقل وصاحب الفكر الاجتماعي الناضج . ومع هذا فإن الاسكندر - رجل الحرب - التمس حلا مثاليا للعداء المتأصل في النفوس ما بين الشعوب المتناحرة على قيادة العالم في عصره ، التمس هذا الحل في الحب ، وليس في الحرب ، فحين تمت له الغلبة على الفرس ، قام بالتوجيه إلى حركة زواج جماعي من ضباطه لفتيات فارسيات ، لينشأ جيل جديد أعوامه من الإغريق وأخواله من الفرس ، ومن ثم يتم تصالح عرقي نهائي بين

الحضارتين العظيمتين . وقد تزوج الاسكندر نفسه من ابنة كسرى ، ولكن الموت أعجله عن رعاية مشروعه ومساندته بحيث يمكن أن يغادر دائرة التصور المثالي أو « اليوتوبيا » إلى الواقع العملي ، الذي امتزج بالتجربة ، وعدّل من نفسه بما يلائم الظروف المتغيرة .

في التراث العربي

ونغادر هذا الإطار العام لما نطرحه من وجود تفسير للتاريخ يبدأ أو يستند إلى عاطفة الحب ، إلى موضوعنا المحدد ، وهو التراث العربي . هل كان مثل هذا التصور لتأثير الحب غائبا عن أذهان المؤرخين ؟ إذاً لنقرأ ما كتب من تاريخ أسطوري في كتاب « التيجان » لوهب بن منبه . بل نقرأ في المصادر الاسلامية ما جرى بين مدعي النبوة : مسيلمة وسجاح ، وبعض هذه المصادر - على وقاره - يثبت الشعر الفاحش البذيء الذي قاله مسيلمة لسجاح حين عرّض لها بالزواج^(٤) . وإذا كان ابن الأثير لم يرد الخوض فيما خاض فيه آخرون عن الطريقة التي تزوج بها خالد بن الوليد من أم تميم ، ليلي ، زوج مالك بن نويرة ، عقب قتله ، فإنه لم يستطع أن يحجب رأى عمر - رضي الله عنه - في هذا الزواج^(٥) ، ولقد ظل البطل القومي صلاح الدين الأيوبي يزحف على أملاك سيده نور الدين محمود ، حتى ضمها جميعا ، ووحدتها تحت رايته هو ، وليس راية سيده ، ولم يسكت عنه حتى تزوج من « الخاتون » التي كانت زوجة لنورالدين !! إن الحب هنا يلعب دور الرمز للسيادة والسيطرة ، وهل كانت المعركة الدموية والنهاية الفاجعة لأم خليل المستعصمية ، الملقبة بشجرة الدر ، إلا صورة من صور الصراع على السلطة ممزوجة بالصراع من أجل الفوز بالحب ؟!

لا نستطيع - إذاً - أن نبعد فكرة تفسير الحب لبعض حوادث التاريخ ، أو سلوك الشخصيات عن المؤرخين العرب وتصوراتهم . بل لعل مثل هذا التفسير أقرب مما نظن إلى خواطرهم ، لا ننطلق في ذلك من فكرة مسبقة ظالمة ، ترى أن العقلية الشرقية - أو السامية أو العربية بصفة خاصة - أكثر ميلا إلى الخيال ، واللجوء

إلى الخيال هربا من مواجهة الواقع وتحليله ، واكتشاف قوانين عمله ، وإنما لأن هذا التفسير كان يشيع بين رواة الأخبار ، وعامة الناس ، وبهذا يتحول إلى ما يشبه « الرأي العام » ، ولم تكن أخبار التاريخ ، أو ما يمكن أن يعتبر تاريخنا ، وحتى ذلك الوقت - بمعزل عن أخبار الأدب ، وحكايات السمار ، رغم اختلاف أو تفاوت درجة التوثيق . وليس هذا الأمر وفقا على المؤرخين العرب أو الاسلاميين ، إن تاريخ الرومان ، واليونان من قبلهم يحوي الكثير جدا من هذا التداخل بين الحكاية المخترعة ، أو المبالغ فيها ، وبين الخبر التاريخي ، ولكن الفرق يكمن في سلوك العصور التالية وموقفها من هذا التراث . لقد قاموا هناك بتمييزه وتنقيته ، ونقده بشجاعة علمية وموضوعية . وظللنا نحن نتعثر بحثا عن الحقيقة بين طرفيها المتباعدين : الخيال الفني ، والحقيقة الموضوعية .

سنختار ثلاثة أمثلة من عصرين : الجاهلي ، والعباسي ، وإذا كانت العشوائية في هذا الاختيار ليست كاملة فإن هذين العصرين لهما من الخطورة مالميس لغيرهما : أمدنا العصر الجاهلي بالأخبار والروايات ، وقام العصر العباسي بتنسيقها وإعطائها الشكل التوثيقي العلمي .

امرؤ القيس هو المثل الأول ، وهو شخصية أدبية ذائعة ، لها وجود تاريخي وسياسي ، إذ خاض حربا طويلة لاسترداد ملك أبيه ، على بني أسد ، بالإضافة إلى قبيلته كندة .

لقد لعب العشق دورا خطيرا حقا في حياة امرؤ القيس ، وفي إنهاء تلك الحياة ، ولكن : إلى أي مدى يمكن التمييز بين الحقيقة والخيال في هذا العشق ؟

لقد كان الأصفهاني منصفا ومعتدلا في تصوير شخصية هذا الشاعر الذي عاش تجربة الحياة بكل ألوانها الزاهية والقاسية ، فعلى الرغم من روايته ليوم « دارة جلجل » التي نصب فيها الفتى الشاعر كميناً عند الغدير ، احتجز فيه ثياب ابنة عمه « عنيزة » وصاحباتها ، فلم يسمح لاحداهن أن تسترد ثيابها حتى يراها عارية ، مقبلة مدبرة ، لم يستثن من ذلك ابنة عمه ذاتها ، حتى بعد المطاولة ، فإنه يسجل له متانة

الأعصاب وقوة الشخصية ، وذلك حين بلغه مصرع أبيه . فقد كان الوحيد من بين إخوته ، الذي لم يجزع لنبا تلك الفجعية التي تذهب بالروية وسلامة التفكير مقدمة لسلامة التدبير ، حتى لقد بالغ الرواة في هذا الجانب فجعلوه لا يتوقف عن اللعب مع صاحبه ، حتى إذا انتهى أخبره بما كان ، قائلا : « ما كنت لأفسد عليك دسك » ، ثم كان قسمه الذي لا يدل على شخص متهالك على اللذات : « الخمر عليّ حرام ، والنساء حرام ، حتى أقتل من بني أسد مائة ، وأجزّ نواصي مائة »^(٦) . وكما أشارت المصادر إلى غزله بابنة عمه - وهو ما تأنف من إعلانه الفطرة العربية ، وإن كانت ابنة العم مفضلة في الحب والزواج - هذا الغزل الفاضح وقد مال الغبيط بهما معا على ظهر الراحلة ، فكذلك أشارت إلى غزله بهر ، وهر بنت سلامة هي زوج أبيه ، بل يذكر بعضهم أن هذا التشبيب بزوجة الأب كان وراء غضب الأب ، حتى أقضاه ، وأخرجه من مساكنته ، فأخذ الشاعر يهيم بين المواقع تصحبه جماعة من أصدقائه ، ممن على شاكلته . ويقوم الدكتور طاهر مكي بمحاولة تصحيح لهذه الواقعة ، وليس بنفيها عن امرئ القيس ، وإن أخذت حادثة الغزل بزوجة الأب درجة « الاحتمال » وليس الحقيقة الواقعة : « لا نستبعد مع هذا التفسير^(٧) أن يكون الابن قد شبب بامرأة أخرى لأبيه ، وأن أباه غضب لذلك وطرده ، فمن ينصب الشباك لابنة عمه عاشقا ، ويلاحق جارية أبيه متغزلا ، يمكن أن تقع عينيه على زوج أبيه مشتتيا » . ويمضي الدكتور طاهر ليفسر هذا المسلك في ضوء قوانين الوراثة القريبة والبعيدة ، فيقرر أنه « ليس في أخلاق امرئ القيس كما يصورها شعره ما يأبى أيا منها ، وليست تأباه على النحو العنيف مثاليات أسرة يقبل الجد الأقرب فيها مبادئ مذهب يدعو إلى أن يكون المال والنساء على المشاع ، ثم يورثه ابنه من بعده سلوكا ، فنحن نعلم أن مما أثار قبيلة أسد على حجر ملكها ، أنه كان يغير على نسائها . كما أن امرأ القيس خلف أباه حجرا على زوجته هند بنت ربيعة بن وهب بن الحارث ، بعد وفاته ، ولم تكن أعقبت منه نسلا ، وكان ذلك من الجائز المقبول في شريعة الجاهليين ولا أراه مستحبا أو مرغوبا في شرعة الذوق السليم^(٨) » .

وكما قام العشق بدور خطير في إبعاد امرئ القيس عن أبيه ، سواء كان ذلك

بسبب التشيب بآبنة عمه ، أم بزواج أبيه^(٩) ، فإنه قام بدور أشد خطرا - فيما تزعم الرواية - في صنع خاتمة مطافه القاسية ، وذلك حين رحل إلى قيصر الروم . يستنصره على بني أسد ، ويستعينه على استرداد ملكه ، فصاحب الأغاني يذكر أن قيصر أكرمه ، بل أعانه بجيش كثيف ضم جماعة من أبناء الملوك . لكن قيصر ما لبث أن استرد الجيش ، ودفع بامرئ القيس إلى اليأس فالموت . أما أسباب هذا التحول ، فإنه يذكر أن رجلا من بني أسد يسمى « الطماح » اندس في حاشية قيصر ، فوسوس إليهم بأن قالوا لقيصر ، « إن العرب قوم غدر ، ولا تأمن أن يظفر بما يريد ، ثم يغزوك بمن بعثت معه » . هذا التفسير يعتمد على تحليل الواقع ، فلم تكن في الجزيرة العربية حكومة مركزية أو سلطة مستقرة يمكنها أن تلتزم بميثاق من موقع القدرة على فرضه . وربما كان « الوجه الآخر » لشخصية امرئ القيس ذات الوجهين لا يشجع على الثقة به ، ومن ثم كانت الرجعة في القرار . ومع وجاهة هذا الرأي فإن الأصفهاني ينقل عن ابن الكلبي أيضا تفسيرا آخر يسبب قرار العدول عن مناصرة قيصر لامرئ القيس ، ليس استنادا لماضي الشاعر بل إلى ما فعله إبان إقامته في ضيافة قيصر : « وقال ابن الكلبي : بل قال له الطماح (الجاسوس الأسدي الذي سعى إلى بلاد الروم ليفسد مسعى امرئ القيس) : إن امرأ القيس غوى عاهر ، وإنه لما انصرف عنك بالجيش ذكر أنه كان يرأسل ابتك ويواصلها ، وهو قائل في ذلك أشعارا يشهرها بها في العرب ، فيفضحها ويفضحك »^(١٠) . إن هذا التعليل الأخير مصنوع لتشكيل قصة شاعر عاشق كل مراحل حياته عشق في عشق ، ولم يكن امرؤ القيس ذلك الرجل ولا قريبا منه ، فإنه منذ تصدى لأدراك ثأر أبيه ، وحواره مع خصومه من بني أسد ، وإصراره على القتال ، ونجاحه فيه مرات عديدة ، يشير إلى مستوى آخر من الشخصية التي لا تتكشف كل أسرارها في صدر حياتها ، ودون أن تعرض على محك الحوادث الجادة . فضلا عما أشارت إليه المصادر ، ونسقه الدكتور طاهر تنسيقا بديعا ، وهو أن امرأ القيس لم يكن محظوظا عند النساء ، ولا حتى عند زوجته ، فإذا أضفنا إلى هذا أنه - عند قيصر - كان قد تقدمت به السن والتجربة ، وأنه كان تحت قسمه ، وإنه كان يتصدى لأمر جاد

وخطير ، فقد اجتمع لدينا ما ينفي قصة عشقه لابنة قيصر ، ومن ثم لا مجال لحكاية مخترة عن حلة مسمومة جعلت منه « ذا القروح » ، وإنما هو المرض الجلدي المنبئ عن عجز جنسي ، زادت حدة المرض بتدهور الحالة النفسية عقب فشل السفارة إلى قيصر ، فكانت النهاية عاجلة !!

المتجرده والخمار

وكما وجد في القديم والحديث من يفسر أسباب الجفوة بين امرئ القيس وأبيه ، وأسباب مصرعه مسموما ، بالعشق ، فكذلك وجد من يفسر الجفوة بين الشاعر الجاهلي : النابغة الذبياني ، وممدوحه النعمان بن المنذر ملك الحيرة . ونعود إلى « الأغاني » مرة أخرى - ج ١١ - فنجد أنه يقرر أن النابغة « أحد الأشراف الذين غصّ الشعر منهم »^(١١) ، وأنه كان يحكم بين الشعراء في عكاظ ، وأنه كان مهابا حتى لم يجرؤ أحد في يثرب أن ينهيه إلى خطأ فني في شعره^(١٢) ، وهذا كله يعني أنه كان جديرا بموقعه من النعمان ، إذ كان - كما يقول الأصفهاني نقلا عن عمر بن شبه ، عن أبي عبيدة - كبيرا عند النعمان ، خاصا به ، وكان من ندمائه ، وأهل أنسه . إلى أن وقعت الجفوة ، وخاف النابغة وهرب ، وطلبه النعمان ، فلجأ النابغة إلى خصوم النعمان التقليديين ، وهم الغساسنة ، إلى أن تصالحا فيما بعد . ولكن : لماذا الجفوة والتهديد بالموت ؟

هنا - مرة أخرى - يظهر العشق كسبب قريب ، يصنع قصة طريفة مشوقة . فقد رأى الشاعر النابغة ، يوما وعلى سبيل المصادفة أو المفاجأة ، رأى المتجرده ، زوج النعمان ، وكانت جميلة بالطبع ، فأربكتها المفاجأة حتى سقط نصيفها (وهو الخمار) فاستترت بيدها وذراعها ، ومن هنا كانت قصيدة : « أمن آل مية » التي صورت هذا المشهد :

سقط النصيف ولم ترد إسقاطه فتناولته واتقتنا باليد

ولكن الوصف يتجاوز حركة اليد وظهور المفاجأة على ملامح الوجه ، وتحدد القصيدة أوصافا خفية من جسم المتجرده ، لا تقف عند ما بدا منها في هذا الموقف

العابر ، ومن ثم ، لا بد من ذكر سبب آخر يسيغ هذه الأوصاف المكشوفة ، التي لا تسمح بها الطباعة الحديثة لديوان النابغة ، وتضع في مكانها نقطا ، تعففا أو تحنبا لمضايقة الرقابة . وهنا يظهر اسم شاعر آخر هو المنخل اليشكري ، وكان جليسا للنعمان أيضا ، وعشيقا للمتجردة « كان يرمي بالمتجردة زوجة النعمان ، ويتحدث العرب أن ابني النعمان منها كانا من المنخل » . ولا يكتفي الاصفهاني بهذا القدر الذي يجعل من زوج الملك حديثا للعرب ، بل يضيف أن هذا الزوج الابرش الدميم ، يسأل النابغة أن يصف المتجردة في شعره !! فلما وصف بطنها وروادفها وفرجها « لحقت المنخل من ذلك غيرة ، فقال للنعمان : ما يستطيع أن يقول هذا الشعر إلا من جربه ، فوقر ذلك في نفس النعمان ، وبلغ النابغة فخافه ، فهرب فصار في غسان » . فتأمل كيف أحس العشيق لهيب الغيرة ، والزوج حاضر غافل حتى ينبهه العشيق ، وتأمل أيضا معنى احتواء النابغة بالجبهة المعادية لصديقه أو سيده القديم !!

لقد ذكرت مصادر قديمة أيضا أسباب أخرى للجفوة ، منها التنافس بين الشعراء على عطايا النعمان ، وقد يمزج هذا السبب التنافس ، بالسبب الآخر - العشق - فيلقي النابغة قصيدته الفاضحة إلى مرة بن سعد القريري ، وهو شاعر منافس - فيقوم بإبلاغها إلى النعمان « الخ .

إن الدكتور محمد زكي العشماوي ، في كتابه عن النابغة ، يرفض كل ذلك ، من حيث يثبت ، بتحليل شعر النابغة أن هذا الشاعر كان قد اتصل بالغساسنة قبل اتصاله بملوك الحيرة ، ويستقي الدليل من قصيدته التي مطلعها :

أتاركة تدلها قطام وضناً بالتحية والكلام

إذ يزعمون أنها قيلت في مدح عمرو بن هند ملك الحيرة ، زعما منهم - كما يرى الدكتور العشماوي - أن اتصال النابغة بملوك الحيرة كان قديما ، يرجع إلى عهد الملك عمرو بن هند ، ولكنه يرى بأنها - القصيدة - كانت في مدح عمرو بن الحارث الغساني ، ملك غسان . ويضيف الدكتور العشماوي إلى ما استنتج من هذه

القصيدة أن اعتذاريات النابغة تشير إلى سبب الجفوة ، وذلك في إشارته إلى الغساسنة بأنهم :

ملوك وإخوان إذا ما أتيتهم أحكم في أموالهم وأقرب
كفعلك في قوم أراك اصطنعتهم ولم ترهم في شكر ذلك أذنبوا

كما يشير إلى أن موقع ذبيان كان أقرب إلى الشام منه إلى الحيرة ، وهذا يعني أن جمل الظروف التي أحاطت بالنابغة كانت تجعل بداية اتصالاته مع الغساسنة ، وأن خطأه الذي لا يغتفر ، أنه مدح الغساسنة أو اتصل بهم ، بعد أن نادى النعمان وصار عضواً في حاشيته . ومن ثم فإن السبب سياسي لا دخل للمتجردة وقصة عشقها فيه^(١٣) .

نكبة البرامكة

ونصل أخيراً إلى المثل الثالث ، وتأمله يعطي صورة شبه كاملة للنفسية العربية عاطفة وفكراً ، ومنهجها في تناول القضايا الغامضة . هذا ما نجده في تحليل « نكبة البرامكة » نكتفي بمصدر واحد قديم ، مشهود له باستقصاء الأوجه للمسألة الواحدة ، هو « الكامل في التاريخ » . يقول عن سبع وثمانين ومائة - هجرية : « في هذه السنة أوقع الرشيد بالبرامكة ، وقتل جعفر بن يحيى . وكان سبب ذلك أن الرشيد كان لا يصبر عن جعفر وعن أخته عباسة بنت المهدي ، وكان يحضرهما إذا جلس للشرب ، فقال لجعفر : أزوجكما ليحلّ لك النظر إليها ولا تقرها ، فإن لا أطيق الصبر عنها ، فأجابه الى ذلك » ولكن هذا الزواج - على الورق - أدى إلى ثمرته الطبيعية ، فولدت العباسة غلاماً ، سيرته مع حواضين إلى مكة ، خوفاً من الرشيد . « ثم إن عباسة وقع بينها وبين بعض جوارها شر ، فأنته أمرها وأمر الصبي إلى الرشيد ، فحجج هارون هذه السنة وبحث عن الأمر ، فعلمه ، وكان جعفر يصنع للرشيد طعاماً بعسفان ، إذا حجّ ، فصنع ذلك ، ودعاه فلم يحضر عنده ، فكان ذلك أول تغير أمرهم^(١٤) » .

هكذا يضع ابن الأثير قصة هذا الحب الغريب ونتائجه في مقدمة الأسباب التي

أطاحت بدولة البرامكة ، وبرغم أنه سيذكر أسبابا متعددة تنصدها عبارة « وقيل » ، و « كان من الأسباب أيضا » ، هي الأقوى والأقرب إلى الموضوعية ، فإن هذا السبب العاطفي يأخذ مكان الصدارة ، ويساق بلا أدنى عبارة تشكك في احتمال صدقه . ولعل هذه الثقة هي التي أثارت ابن خلدون ، فأفاض في مناقشة هذا التعليل ، وأسرف في رده وتسخيف قائله ، في صدر تاريخه ، تحت عنوان « فضل علم التاريخ » ، بمناسبة ما يقع فيه المؤرخون من ترديد الأخبار المدخولة . لقد ناقش الأمر من كل زاوية ، وتحت كل احتمال : « وهيهات ذلك من منصب العباسية في دينها وأبويها وجلالها » . وبعد تمجيد وإعلان لواقع هؤلاء الآباء من الملة ومن قریش يتساءل مستنكرا : « فأين يطلب الصون والعفاف إذا ذهب عنها ؟ ثم يترك « الفردى » إلى الاجتماعي ، أو « العرقي » ، فيتساءل مستنكرا أيضا : « كيف تلحم نسبها بجعفر بن يحيى وتدنس شرفها العربي بمولى من موالي العجم ؟ » ، ثم يستنكر أن ينسب إلى الرشيد شرب الخمر ، واقتران سكره بسكر الندمان ، ويشيد بعلمه وعلم جده المنصور . وبعد محاولات النفي هذه ، وفي أثنائها يذكر ابن خلدون الأسباب الحقيقية التي يراها وراء العصف بالبرامكة ، وقد سبقه إليها المؤرخون أيضا . لكن الطريف حقا أن حجج النفي تعاني الضعف والتناقض ، وهذا لا يعني أننا نوافق على حكاية الزواج المذكورة في ذاتها ، إن الكلام عن منصب العباسية ودينها وجلالها لا يعني مطلقا أنها لن تتزوج ، وليس زواجهما من جعفر بداخل في باب الحرام أو المكروه ، وقد وصف الرشيد بالفقه والعدل ، فما أحراره ألا يعضل أخته في هذا المقام . ثم إن هذه النظرة المتعالية إلى « الموالي » لا تناسب ابن خلدون أولا ، ولا تناسب ما أثبتته من صفات عالية ثانيا ، وما كان ينظر به الرشيد إليهم ثالثا ، ويكفي أن ابن خلدون يعترف بأن الرشيد كان ينادي « يحيى » بعبارة : « يا أبت ! وجعفر : يا أخي ، وكان يحيى يدخل عليه بلا إذن ، حتى في غرفة نومه . فإذا سمح الرشيد - من موقع الحب والثقة والاعتراف بالفضل - أن ينادي أعجميا بيا أبت ، فإن القياس لا يستبعد أن يسمح بالمصاهرة الخفية على الأقل . ثم تأتي قصة الشرب ، وقد حدد ابن خلدون المشروب بأنه خمر . ولكن

مصادر أخرى تذكر النبيذ ، وترى أن البعض ترخصوا فيه . ولنقرأ هذا الخبر الطريف الذي يسوقه ابن خلدون مساق الدفاع عن الرشيد ، وهو إلى النيل منه أقرب ، فبعد أن يذكر أن الرشيد - كما حكى الطبري وغيره - كان يصلي كل يوم مائة ركعة نافلة ، وكان يغزو عاما ويحج عاما ، وفي هذا من الورع مالا خلاف عليه ، يقول : « ولقد زجر ابن أبي مريم مضحكة في سمره ، حين تعرض له بمثل ذلك في الصلاة لما سمعه يقرأ : « وما لي لا أعبد الذي فطرني » وقال : والله ما أدري لم ؟ فما تمالك الرشيد أن ضحك ، ثم التفت إليه مغضبا ، وقال : يا ابن أبي مريم في الصلاة أيضا ؟ ! إياك وإياك والقرآن والدين ، ولك ما شئت بعدهما » (١٥)

هنا يتكشف وجه آخر ، إنساني وبسيط تماما ، لهذا الخليفة ، فما كان يمكن أن يرد على مضحكة بغير ما فعل . غير أن وجود المضحك ، واجتراء على ما فعل إبان أداء الصلاة ، له دلالة الخاصة . ويبقى أخيرا أن نذكر بما قلناه سابقا أننا لا نملك دليل يقين على زواج جعفر وعباسة ، كما لا نملك دليل نفي ينهض على قراءة الواقع أو الوثائق ، إنما هي احتمالات وظنون ، أخذ بها الفن ، كما أخذ بها المؤرخون ، فمسرحة عزيز أباطة عن « العباسية » - وهي عمل فني رائع حقا ، تذكر قصة هذا الزواج ، وتحدد اسم الغلام « حسين » الذي كان ثمرته ، ولكن شاعرنا تقصى أسباب النكبة في كافة مظانها وبذلك لم يقع فيما وقع فيه أمير الشعراء في مسرحية « قمبيز » لقد جعل خدعة الحب هي الموضوع الرئيسي ، مما جعل العقاد يتصدى له وينقده نقدا مرا . صحيح أن « شوقي » - رحمه الله - أشار إلى أسباب أخرى أطمعت فارس في مصر ولكن لعبة الحب ظلت السبب الأول في إذكاء روح الانتقام عند قمبيز .

وبعد

فقد لا يصح أن نجعل الفن الشعري حكما على التاريخ ، بنفس المقدار الذي لا يسمح بأن نجعل التاريخ متحكما في أخيلة الشعراء وضرورات الفن المسرحي . الشعر ليس تاريخيا ، إنه خبرة إنسانية ، والمسرح ليس وثيقة لحادثة ، وإنما هو

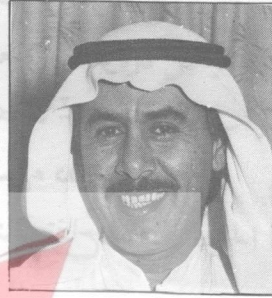
تشكيل لهذه الخبرة وتعميق للإحساس بها . وإذ نعود إلى أول هذه الكلمات ، سنجد أن تفسير التاريخ بالحب لم يكن وقفا على الشعراء والأدباء قديما وحديثا ، وحسب ، وإنما كان هاجسا فرض وجوده ، على الرواة والاختباريين قديما ، وعلى المؤرخين في كل العصور .

الهوامش

- (١) التاريخ اليوناني : العصر الهللاوي ص ٥٤ .
- (٢) السابق ص ٥٥
- (٣) السابق ص ٦٩ - ٧٢ .
- (٤) انظر مثلا ما كتبه ابن الأثير : الكامل في التاريخ ج٢ ص ٣٥٦ ، ومن الواضح أن هذا (الشعر !!) موضوع على سبيل التهكم والسخرية .
- (٥) السابق ص ٣٥٨ - ٣٥٩ .
- (٦) الأغاني ج٩ ص ٩٧ وهذه رواية ابن السكيت ، أما رواية ابن الكلبي كما جاءت في الأغاني أيضا ، فإنها أكثر تشددا ، إذ أقسم أنه لن يشرب الخمر ، ولن يقرب النساء ، ولن يأكل اللحم ، ولن يدهن بدهن ، ولن يغسل رأسه من جنابة حتى يدرك بثأره !!
- (٧) أي أن « هر » هي نفسها أم الحويرث ، التي جاء ذكرها في شعره - وهي في رأي الدكتور مكّي جارية لحجر ، وليست زوجة له ، انظر : امرؤ القيس أمير أمير شعراء الجاهلية ص ٨٤ .
- (٨) السابق ص ٨٥ - والذوق السليم عادة يحده العرف الاجتماعي السائد في ذلك العصر .
- (٩) ذكر الأصفهاني في الأغاني عن ابن الكلبي أن أباه طرده أنه من قول الشعر .
- (١٠) الأغاني ج٩ ص ٩٩ .
- (١١) هذه الإشارة استخدمت في أحد تفسيرات ما كان من جفوة بين امرئ القيس وأبيه !!
- (١٢) جاء هذا في « طبقات فحول الشعراء » ج١ ص ٦٨ .
- (١٣) د . محمد زكي العشماوي : النابغة الذبياني ص ١٨ - ٢٢ .
- (١٤) ابن الأثير : الكامل في التاريخ ج٦ ص ١٧٥ .
- (١٥) كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر مجلد (١) ص ٢٧ .

مذبحة الفواكه

شعر /
د. خليفة
الوتيسان



(في شهر تموز ١٩٨٥ تفجرت المقاهي الشعبية عن فيها)

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

لقد هدني الضغط و « التنك »
والسكر الأزلي اللعين .

ويأتي خليل

بأكياس فاكهة للصغار

ويبقى يراقب في صمته المئذنة

وحول المراجيح

يلتفُّ جمع من الصبية المتعين

يؤرقهم هاجس المدرسة

نداء المؤذن
 هدهدة الأم للطفل
 عزف لآنية الشاي
 قرقرة « القدو »
 همس الخليج
 لعشاقه الحالمين
 صرير المراجيح
 تعلو وتدنو
 تحرك تحت المقاعد
 شيء دفين
 تنائر تفأح لبنان

وتسعدهم لحظة مؤنسة .
 وتبقى النساء
 تروح ، تنجيء
 تراقب أطفالها في حذر .
 تجمع أشياءها
 الماء ، والبسط ، والأطعمة
 لقد هبط الليل
 هيأ إلى البيت
 لا . سوف تبقى قليلا .
 وفي لحظة
 توقف في ظلها كل شيء

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

■ وردت في العدد الماضي رقم ٢٤٦ الصادر
 في سبتمبر (أيلول) ١٩٨٦ عدة أخطاء
 مطبعية في المقاطع الشعرية التي ضمنها
 الدكتور محمد حسن عبدالله دراسته عن
 قصيدة « مذبحة الفواكه » . للشاعر الدكتور
 خليفة الوقيان . وقد ورد عنوان « مدينة
 الفواكه » خطأ والصحيح « مذبحة
 الفواكه » .

وجاء في صفحة ١٥ خطأ في أحد
 المقاطع الشعرية ، وصوابه كالآتي :

تنويه
 واعتذار

بأحشاء صبّ غريب
نأى عن رُبّ النيل
أفياء شيراز
أشذاء يافا ،
يقطّع بين المقاهي
حنينا لأطفاله الغائبين .

رَمَانِ ايرانَ
تَيْنُ الشَّامِ
مُضَرَّجَةً بالدِّماءِ
بأشلاءِ طفلِ المَراجيحِ
أطرافِ شيخٍ
تَوْضاً مُنتظِراً للصلاةِ
بأَكياسٍ فَاكهةٍ فارغةٍ
تَشَبَّثُ في قطعةٍ من ذراعٍ
مُعَفَّرَةٌ بالترابِ .
بثوبٍ لَأُمٍ
تَمزَّقُ عنها الحِجابُ



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

معفرة بالتراب
بثوب لأم تمزق عنها الحجاب .
■ كما وردت أخطاء أخرى في المقاطع
الشعرية التي قيلت في رثاء الشاعر المرحوم
عبدالله سنان وهي من شعر الدكتور خليفة
الوقيان أيضاً في صفحتي ١٠ و ١١ وصوابها
كالآتي :
أرى كل شيء كما كان من قبل
في الغرفة الباردة
بقايا لآنية الشاي

علبة حلوى مضى نصفها
وباقة ورد
تثنت مفاصله
فانحنت ساجدة
وقرب السرير
مرضة تسحب الشرشف الأبيض الغض
ترميه في الأرض
تمضي إلى شأنها .
لذا اقتضى التنويه ، وعذراً للشاعر والباحث
معاً .

قصة حب

من أربعة فصول شعر: عزت الطيري

(الفصل الاول)

وسرقتك من أضواء البدر
ومن ألحان الفجر
<http://Archivebeta.Sajid.net>

ومن أحلام السوسن
من ألوان فراشات الأزهار

(الفصل الثاني)

خبأتك في العينين
وقلتُ تصيرين حبيبة قلبي
وتصيرين
سيدة القلب وسيدة الدار

نقتسم اللقمة

والفرحة

نقتسم الدمعة

والمشوار

(الفصل الثالث)

سرقتك السيارات الفارهة

واضواء الفاترينات

واصحاب الدولار

(الفصل الاخير)

يسرقني الموت من الأهل بطيئا

فأصير شهيدك يا امرأة

تعشق حتى الصمت

وتهجر حتى الموت

فتنهار الأشعار

* * *



أُغْنِيَّةُ الحدائق

شعر / محمود نسيحي أبو مسلم

هناك تضحك الأشجار ترمقني
وبنت الحور صفصاف
تداعبني ، تلاعبني
على الأنسام تدعوني
« ودفني » ترسم البسمة
تناولني كؤوس الحب تسقيني
حيناً من قرار الروح ينبثق
وترعى حبناً المبتلّ بين العشب والظّلة
وفي كأس الأمانى تسكب الأحلام الحانا
تهدهدنا . . . تهدهدها
وفرحتنا يرققها
بأحضان الربّ عطرُ
فنكتب في حنايانا أسامينا

ونركض في الحداثق خلف زهرات رقيقات
تغني للهوى لحنا
فيشدو للجوى بين التمتع والرضا قلب
بكل براءة الأطفال يشجينا
يناغينا ، يغنينا
فأفرش قلبي الفضي أحلاما
ويرتحف الندى مطراً
ليحفر في الضلوع لحبها مجرى
فيا صوت المؤذن
هل تحيىء الى من أعماق دنياها ؟
وعذراء هنا ترتاح خصلتها
على كتفي
تغني للرؤى في موكب الأزهار الحانا
فتبحر في غدير الحب أنغام التراتيل
وفي قلب الخميلات . . .
نضم مشاعر الاكوان فلبينا
على حب
مخافة أن يرانا بين تتممة الشفاء ،
ورعشة العينين من يصغى لنجوانا
مخافة أن ترانا عين « ميدوزا »
فتسألني عن الاحلام في دوامة الصمت
وعن شدوى ، وعن همسي
فترجعنا رياح الغاب أحجارا
وتلفظنا أمانينا
وتحرق في سكير الكون أحلام العصافير

لتحفر في الربوع لحبنا ذكري
فيا صوت المؤذن
هل تحيي إلى خاتمي ؟
لتسقط في شباك الموت أحلامي
أماي التي عاشت تناغيني
وتصرخ أيها القتل
دعونا نحمل البشري
دعونا نحمل البشري
دعونا نحمل البشري
تطهرنا



اشارات القصيدة :

- ١ - « دفي » : ابنة اله النهر عند اليونان ، حاول الكثير من الاله . . اغتصابها فدعت رب الارباب « زيوس » أن يحفظها عفتها فأجابها ، وحوها الى شجرة صفصاف ليضفر بها الاكاليل للابطال الذين يدافعون عن الشرف .
- ٢ - « ميدوزا » : في الاساطير اليونانية أيضا احدى الهة الشر ومن تقع عليه عينها يتحول الى حجر .

السلج

يغمر المكات

شعر / عبد السيد شرف



تنامين سكرى

وَقَدْ مَزَّقَ الرِّيحُ بطنَ السَّحَابِ
بظفر وناث

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

فراحت تنز

وتهمي على الطين طاحونة الثلج

تهوى النجوم

وتسقط - عبله -

تلتف ساقى ،

أين المقر . .

ولا صوت غير هزيع الأعاصير

نقر الشياطين فوق النوافذ

- أين المصابيح -

سكرى تنامين

تنثر فوقك كَفَّ الظلام نسيج الحواديت

لا صوت غير النباح

وأذَّ الوياح

وَصَرَ العويل

وزند قتيل

ورأس تبعث فوق الوسائد

يحتاجك السيلُ ارجف

تعدو الشياطينُ ترقص طوراً

وطوراً .. تُغنى

وترمى الى الأفق بالقبعات

وتحسو النبيذ

فمن يصفق الباب ..

هذي الخصاص ..

أهذا زمان التحوصل ..

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

عصر الرقيق ؟

أفيقي وهات السياط

أعيدي الى الساق ظهر الدروب

وهات البيارق ..

صبي الأذان ..

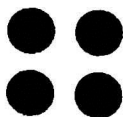
وبُثِّي بدفئك عبر التضاريس

حتى تذوب الثلوج

تضيق المسافة بين الفصول

يموت التبلد .. والترهات

ولكنك الآن سكرى
ورأسي ترقد بين الذراعين
أُنصتُ
تنسأبُ - فيروز - تشدو
أحبك عند مجيء المصيف
وأهواك أيضاً بفصل الشتاء -
وأيُّ أحبكِ في كلِّ حين
ويخفق قلبي في كل وقت
فكيف ألاقيك بين الثلوج
وتحت الصقيع
تعالى نشدُ الربيع بنصل الأظافر
ننشر في الكون دفء التوحد
تعالى نشدُ الربيع بنصل الأظافر
ننشر في الكون دفء التوحد
نمحو عن الدرب هذا الخمول ..
وهذا السبات !



صورة

شعر: عمر أبو سالم

إنه وجهها الجدولُ
يعبر القلب ريحا .. ويأتي إليَّ
حاملًا صوتها المتبقي لديَّ
إنه الزمن الآخر .. الأول
رقة الهدب سرب العصفير
إذْ تقبلُ
إنها الآن في اغنياتي تذوب ،
كقطر الندى
صوتها صلوات الرياح التي توجت ،
عشقها في دمي سيدا
خطوها العرس في الأرض .. ماء البحار
التي ارتحلت للسحاب
والزمان الماضي .. حضور الغياب

* * * *

إنها مطر الصيف . . هذا الذي لا أراه
والتقاء الجهات
والشواطي التي اغتسلت في المياه
واقتراب الوصول
إنها الصوت مجتمعا في اللغات

* * * *

عادة تأتي إلي
في انتظارات الرؤى
تفتح القلب عليّ
وتضيء الشمعدان
واراها في سحببات الدخان
في قرار الكأس في كل مكان
شالها الأبيض يبكي كمصاييح المساء
حزنها يشهق بالدمع كأ مطار الشتاء
ويسل الضوء منها
واراها في عيوني عندما اشرع وحدي في البكاء

* * * *

وحدي في الشارع استقبل وجهك
يا زهرة هذا العمر أطللي
وتعالي كالحزن المتوحد في قلبي
فزمان العشاق لقاء
نبدأ رحلتنا كشهور العام المنسي الملتاع
نتذكر ما فات من الأعياد ولحظات وداع
نتحسس وجهينا كل مساء
وتشابك ايدينا في استحياء

وحديث القلب وغربتنا عن وطن ضاع

* * * *

كانت تحتل ذراعيّ وتبكي . . لما فاجأها ضوء الشمس

نسيت في الغرفة شالا ابيض لما ارتحلت ،

وروائح من طيب الأمس

وبقية ضوء يحتل عيوني . .

كنت إذا ضيعني المطر الساقط ،

أشتاق إليها

اتحسس في الغربة تفاحة خديها

اصغي لحفيف الشجر القادم ،

للورق الليلي المتشابك في عينيها

وعلى طاولة المقهى الخرساء احدثها

وأخبي وجهي في قبضة كفيها

والان والان مضت . . وحدي اذكر

لون الشال الأبيض

دقات الساعة . . نبضي المجهد

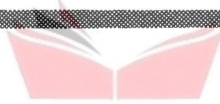
وحيني لامرأة تسكنني كالوطن المبعد

* * * *





قصة: عبدالفتاح قلعة جي



ARCHIVE

<http://ArchiveBeta.Sakhrit.com>

هذا الخريف المسور بالصمت لن يكون باردا هذا العام .

الشمس ترتفع ككائن اسطوري ، تختفي وتبرز من وراء السحب القمحية
المذروعة كحبات نثرتها كف طفل على ارض عطشى للخصب ، والغيوم المنخفضة
تزرن الجبال الثكول وهي تحتضن البحيرة الصامتة والسهل الصغير .

هم بمسح الدم المتدبق على السلسلة ثم غير رأيه ، ركع أمام بقعة كالفجر ،
نظر إليها في خشوع ، جالت في عينيه دمعتان من دقائق الليل ، انسل من تحت
الأجفان زمن أخضر منتظر ، ارتشفها ، استحالتا نقطتي ضوء في رماد الحداد .

على الدرب الممتد من شاطئ الألم ، إلى شاطئ الأمل ، بمحاذاة بحر
وهمي ، خارج جغرافية الكينونة الأولى ، ترك جثث ثلاثة رفاق كانوا طاقم هذا
الكائن الآلي الأشل .

— يجب أن يخرج هذا الكائن عن صمته وسكونه إلى حركة الحياة وهدير الوعد .
زخات الرصاص هدأت ، عاد فانتزع جسده المتعب من رطوبة الأرض
الرصاصية ، دخل من الفتحة ، أدار المحرك ، علا هدير الدبابة ، تحركت أمتاراً ثم
توقفت ، انفردت السلسلة المعطوبة ، انزلق من الفتحة ثانية ليلا مس الأرض من
جديد .

منذ أيام اخترقت كتيبته دفاعات العدو ، كان الهجوم مفاجأة للعدو الذي لم
يكن يسمح لأحد بمفاجأته . ثمة مقاومات ومنعات استطاع أن يتجاوزها أو
يتخلص منها . لكن كميناً تعرضت له الكتيبة في ممر اجباري مكشوف بعثر بعض
الآليات ودمر بعضها الآخر .

غير أن تفكيراً واحداً كان يسيطر على جميع الرفاق ، هو الاصرار على
التقدم .

زحف إلى الأمام . حاول انتزاع المحور الذي يربط بين الفقرتين ، لم تكن
هذه العملية لتصعب عليه لولا الجرح الذي لا يزال ينزف ، وهذا الخدر الخفيف في
ساعده الأيسر .

طلقات من بعيد ، اقتربت طائرة عدوة ، انبطح تحت الدبابة ، مرت فوقه
وراحت تبعد . . التمويه كان متقناً ، نهض من جديد وعاد يحاول انتزاع المحور .

هذا هو الاحتياط الثاني . . كم تمنى لو انه وضع في الهجوم على محور واسط .
المنطقة يعرفها جيداً ، خدمته الالزامية كانت في القطاع الشمالي ، الطريق من
مسعده إلى واسط ، ومن واسط إلى حفر يعرف ملاويه وتلاله وحجارته البازلتية
السوداء ، في قنّعه ذكريات الشاي ، وفي القلْع سعيد الذي كان يزوره وهو في
طريقه إلى بانياس على حصان اشهب . . كم يهوى ركوب الحصان . . كثيراً ما كان
يتصور نفسه جندياً في سلاح الخيالة قبل أن تخترع هذه الغيلان الحديدية .

وبعد أن اكتشف جهاز إرسال للعدو قرب القلع مدفوناً تحت عمود للهاتف ،
يلتقط المخابرات السلوكية وجاءه ثناء من القيادة ، ومنح اجازة طويلة ، أصبحت

السفرة من واسط إلى بانياس أكثر متعة ، أشبه برحلة صيد ، صار يتفحص الطريق ويمسح جانبيه بعيني حدأة .

وفي بانياس يجلس الى الغداء مع أخيه وامرأة أخيه ويقول : هذه المرة لم اصطد شيئا .

أفلح في انتزاع المحور ، يده اصبحت مخضبة بالدم ، كلما توترت عضلات يده وهو يشد أو يضغط على هذه الكتل الحديدية انفتح جرحه من جديد ، واشتد النزف .

في الحرب الماضية شعر بأن التاريخ ينزف منذ أن أخذت في التكون أول رملة في الصحراء العربية .

صرخ في وجه الحكواتي : كفانا من سيرة الزير ، وحمة البهلوان ، حدثنا عن اليرموك والقادسية وحطين .

صمت الحكواتي قليلا . . التهمه رواد المقهى بنظراتهم الغضبي . . تابع الحكواتي :

— يا سادة ياكرام . . وسار حمزة البهلوان ، سيد الفرسان ، حتى وصل أرضا ما فيها أنس ولا جان. لم يكن الحكواتي يعرف شيئا عن اليرموك والقادسية وحطين والتاريخ الذي لم يزل ينزف . . أما الرواد فهم مطمئنون إلى معرفة الحكواتي .

اشتد صوت المعركة ، وتالت أصوات انفجارات القنابل .

— انهم يصدون هجوما معاكسا . . آه . . لولا هذا النزيف والخدر لأصلحت العطل بسرعة ولحقت بهم ، أعتقد ان عيني اليسرى مصابة ، أشعر بوخز خفيف . . ربما قذاة . . مهما يكن فعيني اليمنى سليمة ، أستطيع أن أغمض اليسرى تماما وأتابع العمل . . أما هذه اليد فإنها تضعف . . .

حدثه والده مرة عن الأستاذ الذي فقد كفه على المسرح أثناء تمثيله رواية الاستقلال بعد أن انفجرت في كفه كمية من البارود .

قال الأستاذ : تابعوا التمثيل يا أولادي ، ماذا تساوي كف أستاذ في معركة



استقلال ؟

ماذا يفعل كليبر وغورو .. وبين غوريون ، .. بخبز الشهداء ؟
رمى بالفقرة التالفة بعيدا ، وضع الفقرة الجديدة في مكانها في السلسلة ،
ثبتها بالمحور .

- الدبابة الآن أصبحت جاهزة

وضع يده عليها في حنو ، تدبقت يده بالدم ، رفع كفه ، نظر الى وهج الجمر
س ، عاد فتأمل الغول الآلي .. لماذا اخترع الانسان الموت ، ووزع دمه
قطرات تنتصب فوق كل شجرة شوك في العالم ؟
يا حزن الدوالي المشرع في جراحات سلام القمح .. هل تحدثني عن هذه

الهضبة التي غمرها مد الاستشهاد القادم من جزر انطفأت فيها أزمئة خضراء تبحث
عن رحم جديد .

يا

قل لي . . دم أي رفيق هو . . الرامي . . أم المذخر . . أم دمي أنا . . ؟
زخة موت هطلت من غير سحابة . . وانتهى كل شيء . . ثلاثة قتلى ، وفقرة
معطوبة بدلت ، والدبابة عادت تسير .

— عندما تعرضت الدبابة الى الاصابة الثانية قلت : هذه المرة سيقتل
الرابع . . الذي هو أنا . . ولكنني مازلت أعيش . . وأنزف . . لو يتوقف هذا
النزيف .

هل تحدثني . . يا غضب البازلت . . ؟

هل

أمسك بيده المتدبقة بالدم قبضة من التراب الأسود ، وراح يفرك كفيه . .
- « روح يا ابني يا محمود ، ان شاء الله تمسك التراب بيدك يقلب ذهب » .

تعود أن يسمع من والدته هذا الدعاء كلما اشترى لها دواء الروماتيزم .
كانت تتأمله في قبوها الرطب المظلم وهو يكبر قليلاً قليلاً . . وتحلم . . وعندما
تخرج من دار المعلمين استقبلت نساء الحارة يوم الاثنين وقرأت الحاجة أمينة المولد ،
وفي ذلك المساء وضعت الأم عينها على رغداء بنت أبي سعيد الذي تطوع في فصائل
المقاومة ، وفي آخر عملية قام بها خلف الأسلاك افتقده رفاقه . . وهم لا يؤكدون
أنه قتل . . وعبثاً بحثت عنه زوجته وابنته ، لكن مصطفى زميله في الدراسة أكد أنه
سمعه مراراً - وهما يلعبان الطاولة في المقهى - يقول بأنه سوف يعود إلى صفد ،
بلدته التي نزع منها .

وعندما رجع من القرية النائية في جبل الأكراد ، وقدم لها أول مرتب يتناوله
اغرورقت عيناها بالدموع . . وقالت : يكفيني يا محمود فقراً وعذاباً . . روح . . ان
شاء الله سيارة وعمارة وعبد على الباب » .

يا لها من أم رائعة ..
نظر إلى الكائن الآلي الاسود وتمتم : ولكنه عبد ضخم جدا وقاس .
نفض التراب من يديه ..
التراب يستحيل نارا ..
النار تستحيل ذهباً ..
الذهب يستحيل سنابل .. وزيتونا ...
وتشرين على الرابية يتوج في مملكة الشهور الحبلى بالزمن الغاضب
تشرين زيتونة شرقية ، يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسه نار ..
تحسس جرحه النازف ...
نور على نور
انقضت سحابة دراكيولا .. أمطر رصاصا .. ونارا ..
إختبأ من جديد ...
- لم يعد ينفع الابطاء
زحف نحو الفتحة ، رفع نفسه بجهد ، استوى وراء المقود ، علا هدير
المحرك ، اندفع الغضب الحديدي إلى الأمام .. لم يعد يحس بالنزف او الخدر ،
نسي الألم الشوكي الذي يعيش في عينه اليسرى .. لا شيء سوى الأرض ..
الأرض التي تعود .
الأرض الطفلة خلفه تلتصق بصدر الأم بعد غياب ، تبكي في فرحة اللقاء .
الأرض الراكضة اليه أمامه تكسر جدار الخوف ، تطلق صرخة العودة ،
تفتح ذراعيها السمرابين .. تتعثر ، تنهض .. ودموع الفرحة .. نور على نور .
- في الصباح يا بني جمعنا ابراهيم هنانو وقال : يا رجال ، اليوم يومكم ..
الوطن ينتظر منكم شيئاً ، العدو يزحف بأعداد كبيرة منذ منتصف الليل .
حاول والده المقعد أن يزحف بكرسيه إلى الأمام ، لكن البكرات الصغيرات
لم تساعد .. تصيب عرقاً .. تابع حديثه ..

- المعركة يا ولدي كانت رهيبة . . قتل الكثير من حولي . . لكن العدو بدأ يتراجع . . لم نكن نبكي في تلك الأيام ، كنا نقبل الشهيد من جبينه وندفنه في صمت ، وعندما تهب الريح الغربية تهب من المدافن رائحة زكية .
السلاسل تقضم الصخور ، تغلق التربة ، تهيئها لبذور جديدة ، مدفونة احتفظت بالحياة مئات السنين .

إحساس مفاجيء بالخطر تملك كيانه ، انحرف بالدبابة نحو اليمين وبأقصى سرعة ، مرقّت من جانبه قذيفة مضادة للدروع .
سيل من رصاص يرتطم وينزلق على جسم الدبابة ، حدد بسرعة مصدر النار ، راح يناور ، قذيفة أخرى سقطت عن يساره ، ضاعف السرعة ، حاول أن يصل إلى تلة قريبة منه ، أخذ يمين المرتفع .
- الآن اتفرغ لهذه المنعة .

أصبحت المنعة قريبة منه ، لا مجال للخطأ ، ألم يكن أفضل رام في الدورة ؟ لكنها الحرب . . . أعصاب مشجونة بسيالات من القلق والتوجس .
اندفعت القذيفة نحو الهدف كسهم شنفريّ . . دوى انفجار هائل . . ساد الصمت منعة العدو . . تريت قليلا ، أطلق رشات متتاليات . . لا شيء . . تابع تقدمه .

رأس « أرناط » المقطوع يتنطط أمام سلاسل الدبابة ، والكرك كتلة من حديد مكهرب بالآسى والغضب تطارده .

صاح الرأس : دعني ألتقط انفاسي .

قال الكرك : حتى البحر .

تدحرج الرأس فوق صخرة ، انقلب ، وجه أرناط انطمس في التراب وظهر وجه آخر . . عين سليمة ذئبة . . وأخرى عليها عصابة . . استحال فيها الضوء وحلا .

قال الوجه القرصان في الرأس المقطوع : لم يهزمي أحد .

غرست المدينة القائمة على سفح التاريخ سيفها اللجيني ذا الشعب السبع في

عين القرصان وقالت : لست سوى قرصان أشرع سفينته المسروقة في محيط الوهم . . لكن الشواطئ الصخرية حقيقة ، وبقايا سفن القراصنة التي تحطمت عليها قبلك لم تزل مزروعة فيها .

تابع تقدمه . . صوت المعركة عاد يشتد ، صار أكثر قربا ، علا أزيز طائرة ، انقبض قلبه . . اذا كانت طائرة عدوة فذلك يعني النهاية . . كلا . . انها طائرة صديقة . . تنفس بعمق . . اندفع يغني . .

» - بابا صوتك حلو

- قومي نامي يا بنت

- دعيها . . البنت يمكن ان تطلع فنانة

- خليها تشبع الخبز قبل . .

تملى الوجوه المظمورة بالحزن والجوع . . الطفلة شاحبة ، الصغير الممتلئ حركة وحياة بدأت التغذية السيئة تترك أثارا سيئة في غموه . . يالهذا الصغير ، معركة صاخبة تندلع الى ان يتخلص الوالد منه ويهرب من الباب ، والطفل يلاحقه ويكي . . بابا . . بابا . . وعند المساء ، كل يوم ينتظر عودته أمام الدار ليطير إلى صدره كعصفور امتزج فرجه بالآلام جناحين ثقيبتها رشة غادرة .
شمس تشرين تجفف رداء العرس المضرج بالحزن ، وتغسل الهضبة العارية بالألق .

عاد الرأس ينتطط أمام السلاسل .

- هل تذكر . . ؟ حاربتك من قبل وانتصرت عليك ، لم لا تتعظ ؟

- لم يعد الأمر كما كان . . ثمة أشياء تستيقظ في . . اني احاربك بكل ما

ل . . بقهري ، وجوع أطفالي ، وجراحي الفاعرة الأفواه ، . . أحاربك بأحزاني

طبية ودموع الحارات الخلفية بنضال أبي المقعد وأمي التي ماتت وهي تنتظر عودتي

من الاحتياط ، يساعد الأستاذ المقطوع . . ان جدارا يمتد من تلال الماضي

الحضاري الى سهول يتولد في اثلامها الزمن ، مغمورة بالأمل والاستشهاد

اللامتناهي . . لا تؤثر فيها قنابلك المسيرة بالأشعة .

استيقظ الألم في عينه اليسرى

- أخشى أن تكون ثمة شظية فيها قد مزقت القرنية . . لا بأس . . اليمنى سليمة ، وغدا بعد الحرب يعالجونها في العاصمة . . وقد يرسلوني إلى باريس . . وبعد أن تنجح العملية سأصعد برج إيفل وأصرخ في العالم الذي يمتد من تحتي ويهتز . . ألا تعلمون . . إننا قاتلنا . . أنظروا هذه عيني اليسرى .
النزف يشتد ، بدأ الجرح يغني ، الخدر يمتد ويمتد على طول مساحة الذراع ويتساقط الكتف .

- ها هي كفر نفاخ

صاح بفرح موشى بالتلاشي

صوت المعركة يذوب في مسافات متناثرة . . الصمت ينصب فوق الهضبة ثقيلًا كالرصاص ، غيوم بلون البازلت تتسرب من شقوق الأرض وتتكاثر . . ترى هل فاق البركان الخامد في الهضبة من جديد وبدأت الغازات البركانية تنطلق من جروح الأرض؟

صمت رصاصي يتدفق من أعالي جبال دهرية الحزن ويتجمع عند السفوح .

الاحساسات جميعها تتلاشى . . تتلاشى

ثمة احساس وحيد يؤكد ان الحياة ماتزال تعبر الشرايين الى قلب الغد . . احساس بأنه يتقدم .

ويغلف الرصاص المصهور كل شيء . .

كل شيء . .

وفرس أبي دجانه الآلي يندفع نحو القرية التي فاض الحزن في دروبها المقفرة .

..

..

نكوص

أي نكوص؟

... أي يد عبثت بآلة العرض فراحت الصور تفر إلى الوراء ؟

- محمود

هتفت رغاء زوجته

خيل اليه انه يسمعها ، لكنه كان غارقا في تأملاته ، يتابع على شاشة الذاكرة
فرار الصور واختفاء القرى والدساكر والجبال المعصوبة الجبين بغيمات لها لون الشكل
التراب يستحيل رمادا .

الريح تهب عكسية فتتكفىء النار على عقيها، تزحف، تلتهم البيوت
الآمنة .

وتشرين على الرابية زيتونة عصف بها الصقيع فتحطبت .

- منذ يومين وأنا ارضع الصغير شايا خفيفا ، ألا تستطيع أن تستلف مبلغا

وتشتري علبة حليب ، لا أصبر على سماع بكائه .

- حتى لو فعلت . . فالحليب مفقود

ارتفع صوت المذياع : لقد حققنا . . .

ثم طغا صوت فرامل قوية ارتفعت من الشارع القريب ، تلاه صوت اندفاع

السيارة من جديد بعنف صاحب .

- الحمد لله ان طفلتنا نجت من حادثة الأمس

كأنها تحاول ان تعزي نفسها بنجاة ابنتها عن جوع طفلها .

- لكن صاحبها ماتت ، وجرح عشرة أطفال ، لن تمر بها صاحبها بعد

اليوم .

- ألم يقبضوا على الجاني

- السيارة محصنة بنمرتها ، وسائقها الأرعن أبوه من أنصاف الآلهة .

- كان يجب أن يسجلوا غمرتها ، ألم يلتقطها أحد ؟

- بل كثير . . ولكن من الأفضل أن لا يتكلم أحد في موسم الصمت .

ارتفع بكاء الطفل من جديد ، وتحدرت دمعة سوداء على خد الأم رسمت في
تحدرها علامة استفهام بنار متقدة سوداء .
- تبكين ؟

- بل أتساءل : كم علبه حليب تشرى بثمان « مازدا » رعناء ؟
هبت نسمة خريفية ،

وبعينه اليمنى التي لم تأكلها الحرب نظر خلال النافذة إلى المدينة المسورة
بالصمت والليل والثكل . .

وهناك على الراية المغطاة بالرماد أقسم بأنه رأى تشرين زيتونة عصف بها
الصقيع فتحطبت . .

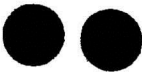
امتلاأت عينه اليسرى المهاجرة بالدمع الأسود
ابتسم بمرارة . . .

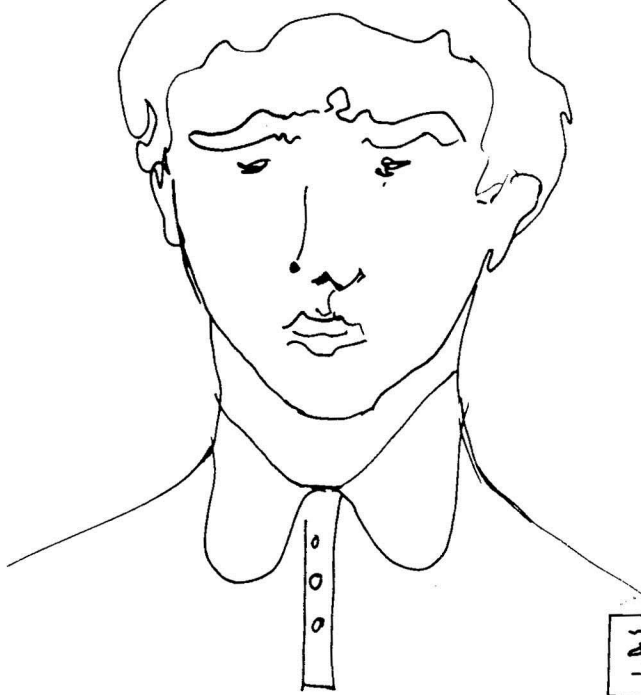
ولم يحدث زوجته بما رأى .



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>





قصة

في متاهات الطريق المظلم

بقلم الكاتب الباكستاني: ا. حميد
ترجمة: قمر عالم الفتاسمي

آباد) . المياه الشفافة اللماعة تمرق في
النهر تحت القنطرة مداعبة الأحجار
الصغيرة . والأشجار الطويلة تقف حولي
كأنها ملولة وقلقة . أوراقها تحول إلى
الحمرة من جفاف . وهذا هولون

عندما تجد هذا الخطاب ساكون بعيدا
عك .
أتحدث اليك في هذا الخطاب وأنا
أجلس فوق قنطرة صغيرة شيدت على عمر
جبل ضيق موصل إلى مدينة (ايت

الخريف . السماء الزرقاء الصافية فوق
رأسي تسبح في احضانها قطع السحب
البيضاء مقبلة قمم الجبال . الشمس دافئة
وبراقة . مع ذلك تزداد البرودة شيئا
فشيئا . يومان مضيا قضيتهما في السفر ،
وما أزال أسمع صوت محرك الأتوبيس .
تبعد قريتي من هنا ثمانية أميال ، هذه
الممرات الجبلية خطيرة ، متعرجة وعليّ أن
أقطعها ماشيا . اني احس بداخلي فرحا
بالغا عندما أتخيل أن شمس مساء اليوم
ستراني مع والدتي واخوتي في بيتي المتواضع
الواقع في كنف الجبل قبل أفولها . ليس
معي الا حقيبة واحدة وفيها عدة كتب
وعلبة تبغ . سأكمل هذا الخطاب والقيه
في صندوق البريد المنصوب في جنب
الشارع ، وارشف قليلا من مياه النهر
الصافية وأبدأ في السفر إلى قريتي . اني لم
ابلغ والدتي بمجيئي ولم أكتب لها خطابا .
انك ستتحير على غيابي فجأة من المقهى ،
ووالدتي واخواتي سيحتفلن برؤيتي
المفاجئة .

نزلت من الحافلة آفا ، شربت فنجانا
من الشاي عند المحطة ثم جئت هنا
لاكتب لك هذا الخطاب . هذا المكان
بعيدا جدا عن مدينتكم . هنا ينتهي سفر

الحافلة ويبدأ سفر المشي ، وينتهي المقهى
وتبدأ حدود اللبن النقي ، لا شارع بعد
هذا ، بل هناك تلال مرتفعة ووديان ضيقة
ومظلمة وصخور عالية وطرق خطيرة
وممرات صعبة ، لا شوارع فسيحة ولا
مقهى . المدينة ظلت بعيدة ورائي ، واني
تقدمت إلى هنا مع كتيبي وعلبة تبغي .
وبهذا أعود إلى الحياة مرة أخرى ، أسمع
أصوات الأجراس المعلقة في رقاب الأبقار
وأرى الطرق المنسية وأرى كل الماضي
يتجسد أمامي . وأسمع جميع
الأصوات : عويل الأوراق المتساقطة ،
السماء الوضاعة ، بداية صبح الربيع ونهاية
مساء الشتاء ، الزهر الأصفر على حافة
الشارع ، طيران الطيور وجلبة أصوات
الناس في محطة الحافلة ، اني استقبل طرق
الحياة مرة أخرى فوق باب قلبي . والحياة
التي قضيتها في المدينة تطفو فوق سطح
الزمن كأسماك ميتة . والأيام الماضية في
مدينتكم تبدو لي مثل القبور التي انهدمت
لوحاتها . جميع الذكريات - ماعدا التي
تتعلق بحياتي في القرية - تبدو غير
حقيقية . على سبيل المثال لقائي الأخير مع
نرجس وهي تتجرع القهوة وتقول :
« ما الذي يجعلك ملولا إلى هذا الحد

وخطوبتي مع قبطان (جهانغير) لم تأخذ
بعد صورتها النهائية ؟ . وافرض لو تم
زواجي منه فهذا لا يعني أن حبي
سيتغير ، اني سأظل أحبك كالعادة . ثم
الزواج ليس الا تجارة . نعم تجارة
فحسب . وانت لا تملك سيارة . ياليتك
كنت ادخرت قدرا من المال في الفترة
الأخيرة واشتريت دراجة نارية على
الأقل . انك لا تعرف والدي ومدى
اهتمامه بمظاهر الأبهة .

الآن يبدو لي ذلك اللقاء كقصة
خيالية . اني اسمع حديث نرجس واراها
امامي في المقهى وهي ترتشف القهوة
والزهرة المذبولة في عقيصتها . لاشك في
أن نرجس كانت ابنة أب ثري وكانت
تحتاج إلى رجل مثل جهانغير . ماذا كنت
أستطيع أن أعطيها ؟ . وجهانغير هو الآخر
كان يعشقها . اني أتذكر وصفه لها وهو
يداعبها بكلامه :

« نرجع انك رائعة حقا ، وشخصيتك
جذابة كمنى بنك لا يدرز الفخم » .

وصفها جهانغير وصفا دقيقا . لا أرى
وصفا احسن وادق من هذا الذي يعبر عن
شخصية نرجس . تلك النرجس التي

كانت تحبني وتزوج من جهانغير .

أتذكر فتاة من قريتي تدعى (نيلم)
انها ستلتزم الصمت عندما تراني وتحشى
على حبها أن يظهر . شتان ما بين نرجس
ونيلم . نيلم بمثابة رياح تمر من وسط
الأزهار ونرجس بمثابة دخان السجائر
الذي ينتشر في المقهى . نيلم لوتس أبيض
في قلب البحيرة ونرجس طفاية فوق
منضدة المقهى . نيلم زجل للرعاة في
الوديان ونرجس سؤال رياضي معقد .

نيلم أنشودة جميلة للأطفال وخيالها في
ذهني يذكرني بالشموع التي تبت الأنوار
الذهبية في الكنيسة ونرجس تصورها
يذكرني بلعبة الكوتشينة ، وشخصيتها
تتغير مع تغير أوراق اللعبة .

سبق أن كتبت أن هذه أيام الخريف
وأوراق الشجر جفت وتعلقت بالفروع
كأنها تصلبت . ها هي ورقة حمراء وقعت
على حقيقتي من مكانها وذكرتني بوحيدة .
وحيدة التي دخلت حياتي بعد نرجس ،
والتي كانت تعشق الضباب الأزرق
الساح على قمم الجبال وتهوى السحب
التي تقبل الاشجار والصخور التي تعترى
طريقها . وحيدة كانت مليئة بالحيوية .

البيضاء ودفنت في ضوضاء سوق السمك .

هذا هو تقليد مدينتكم يا صديقي ،
حيث يباع التبغ في أوراق ديوان (غالب)
(عري) . لا الفضل والخير فحسب ،
بل صاحبهما وصانعهما يلقي في البحر
عندكم ، حيث يبدأ الحب بالخطاب
الزائف ويموت على طفل غير شرعي .
الضياء هناك دخان والعنمة شروق .
الصمت ناطق والأصوات بكاء . بلد
غريب وسماؤه عجيبة .

هيا بنا اسربك إلى متحف ثالث لهذا
البلد . أنظر إلى ذلك الصنم الكبير يسمى
تسنيم . تسنيم دخلت غرفتي لما كانت
وحيدة تخرج منها . انها أتت بكل شيء
ماعد الحب . اليوم الذي كتبت رسالتها
« الغرامية » باسمي وضعت في نفس
المساء رأسها فوق صدر طبيب ثري
وقالت :

« اني لن أنساك يا دكتور . وأود أن
أقضي حياتي الباقية على قدميك » .

تسنيم كانت تقف على قبر حب وتقرأ
الفاثحة على قبر حب آخر ، تجلس أمامي
وترنو لرجل آخر . تجذب رأسي في

تقدر الحياة وتؤدي الأعمال بدقة واهتمام
مهما كانت صغيرة . انها كانت تحيد
استعمال ما منحته الحياة . صوتها يتموج
توج المياه التي تضرب أمواجها احجار
الشاطآن . عيناها تمتلئان بالبريق واللمعان
عندما تتحدث . انها كتبت لي في خطابها
الأخيرة :

« أجد استعدادا تاما في نفسي لاقترام
الحياة حتى احصل عليك . أحسست
الليلة الماضية كأن وجهك يظللني . وأول
مرة أقضي ليلتي في ظل شعرك الذهبي .
أني ساشارك في جميع تقلبات الزمن .
اني لست نرجسا اني وحيدة . ولا قوة في
هذه الدنيا تفصلك عني . ولو عرض علي
مصباح علاء الدين في كف والشمس في
كف آخر لرفضتهما وانضمت إليك » .

ولكن أتعرف يا صديقي ، عندما أتى
والدها يحمل عمامته في كف ووثيقة
الزواج في كف آخر ركبت المحفة صامته
وذهبت إلى بيت مصباح الدين بائع
السمك . انها تزوجت من رجل يملك أبوه
وكالة للأسماك . وبهذا انتحرت الأنغام
التي ولدت في خلوة جبل (اليبس) وقمم
(كنتشان جانكا) المكسوة بالثلوج

حضرها وتضع رأسها في حجر آخر . تحلق بذراعيها في عنقي وتنضم إلى صدر انسان آخر . ها هي مدينتكم يا صديقي وأحوالها .

أيتها الزهور المنتشرة في الجبال قولي لي أين أجد الحب الذي التهب قدماي في البحث عنه .

صديقي العزيز ، اني القي نظرة أخيرة على مدينتكم من بعيد . مدينتكم اصابتني بجروح عميقة . تقدمت اليها بطبق الأزهار فألقت بكومة الجثث الميتة فوق قدمي . بادرت اليها بالشهد في كأس لوتس فصبت السم في حلقومي وضعت اكاليل الورود في جيدها ورمتني في حفرة الثعابين . لقد تحملت الاستخفاف والازدراء في مدينتكم يا صديقي . انني حاولت أن أطير في سماء مدينتكم منخفضا فتسلخت أجنحتي . ولكن الآن ، حينما ابتعد عن مدينتكم ، يامن كنتم جيدين وسيئين ، ولا معين ومظلمين ، أناديكم من أعلى مكان بالبلد أن تعيدوا إلي سيأتي واغفلوا عن حسناتي . اني قضيت الأيام والليالي في ازقتكم الضيقة وعطفانكم المعتمة . وبذلت الليالي الشتوية الطويلة في الأماكن التي لن ترضوا حتى أن تمروا

فيها ولو في النهار الساطع . ومع ذلك قابلتكم مبتسما ومشرق الجبين كل صباح . انكم اغلقتم أبواب مضاجعكم في وجهي عندما كان النعاس يتضور ملتصقا بصدري كطفل جائع ، اني تقدمت الى الامام مبتعدا عن ابوابكم المغلقة وسلبت نومي على محطة قطار مدينتكم وعلى ارضفتها المقفرة وعلى سلام جوامعها . ولكن الآن ادعوكم أن تقفلوا أبواب مضاجعكم عليّ للأبد لأن نومي قد مات ودفن . اني لن أعود اليكم . اني ذاهب الى بيتي - نعم بيتي - بيتي الحبيب . والشجر كثير الأوراق والدوحة الأخيرة في طريقنا هو نهاية حدودنا .

أنظر يا صديقي ، الرياح اشتدت والسحب غطت الشمس التي كانت تبعثر أضواءها على المنحدرات . وانحنت هناك الظلال المغبرة السماء . والأوراق بدأت تتساقط مع هزات الرياح ، والبرودة ارتفعت . اني احسها واحتاج إلى الدفء . فامسك عن الكتابة . ان ضياء النهار مازال باقيا . وعلي أن أصل إلى البيت قبل نزول المساء . الأنوار البعيدة بدأت تتراقص في مدينتكم الواقعة هناك في كف الجبال . وقريتي ما تزال بعيدة عن

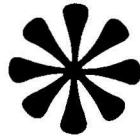
هنا . هناك تنتظرني والدتي واخواتي
ونيلم .

أريد أن أقول كلمة أخيرة قبل أن أكف
عن كتابة هذا الخطاب .

صديقي العزيز ، عندما تشرق
الشمس صباحا وأنوارها الحمراء الراقصة
تفتش الشوارع الفسيحة والمباني الشاحنة
المغرورة ، ولما تنبت الأزهار على الأشجار

الواقفة على جوانب الأرصفة تحت سماء
الربيع المعطرة ، فأرجوك أن تذكرني .
تذكرني متخيلا بأني عشقت تلك الزهور
التي لم تعطيني الا الجروح والقروح .

انني ساحافظ على تلك الجروح وحاول
أنت أن تنسى حبي .
السحب تكثفت وتراكت . لعل
السماء على وشك أن تبكي .





بقسام: حنين أبوزينة

لكني كما يقولون « حنبلي » . أعود دائماً إلى
حجرة وحدتي ملاذي الوحيد . أجتز
شحنات الغضب اليومي ثم أنام
مهموماً .
متعباً أسير . أشعر بالضغط وهو

متعباً أعيش . أدور حول نفسي .
التهبت رثي فالدخان من حولي مكثف
والدوران سريع . أرهقت بصري كي
أحلق في كل الوجوه حولي . كما تمنيت
الكثير من الأمنيات تمنيت ألا أهتم بشيء

وجهاً لكنني ذو وجه واحد . أردد دائماً
عبارتي الشهيرة « سأظل متعباً طول حياتي
وحتى سأنتصر في النهاية » .

حاولوا كثيراً معي أن أرتد . لكنني
أقاوم . همسوا جميعاً في أذني أن القاع
سيبتلني لكنني أنفض الهواجس عن
رأسي كل صباح .



أقوم دائماً من نومي متعباً . من كابوس
يجثم على صدري . سألت نفسي أخطيء
أنا ؟ ! وهل لكي يتحسن حالي لا بد أن
ألجأ إلى الطرق غير المشروعة ؟ لكن غير
المشروع هو السائد في هذا العصر ، وكل
الأساليب التسليقية هي المنتشرة في كل
الدواوين . لكنني برغم راتبي الضئيل
ووجودي على هامش الحياة قنوع .

عادوا ليقولوا لي في رسائلهم لن
تتزوج ، ولن تستطيع الحصول على
شقة ، ولن ولن . انظر إلينا . جميعاً
نركب السيارات الفارهة . حاول أن تترك
هذه الوظيفة المميتة وسافر بأية وسيلة إلى
الخارج .

« عندما يحدثني أي أحد مهما كانت
سنه أو وضعه الاجتماعي أو الأدبي أنصت

يتمكن من رأسي . يكاد يسحقني لكنني
أقاوم وأرفع هامتي بتعب . أقاوم تيارات
الشتاء البارد ، وتيارات الصيف الحار .
أقاوم . أقاوم . لكنني متعب .

الغربة . السفر . الغربة . عقود
العمل إلى الخارج . الطواير . الحر .
الزحام . العرق . تجهيز الأوراق .
الرشوة . التزوير . المحسوبة . الأجر
الضئيل . الشهادات العالية . الوظائف
الدنيا . الضمير . الكرامة .



برغم ترحالي الدائم وسفري إلى
العاصمة الكبيرة باحثاً عن عقد عمل ،
والانتظار تحت عمود الشمس الحارقة
وكتابة اسمي في ذيل كل قائمة بحريها
المنتظرون برغم وقوفي في الطواير غير
المنتظمة ، والتي يعاد تشكيلها كل دقيقة
فيصبح الأول الأخير وبالعكس ، وتعاد
الكرة كل يوم لكنني منحوس وحظي سيء
جداً .

طواير . طواير . أوراق مختومة
وموثقة ورسوم وطوابع تمغة وسمسة
ورشوة أحياناً للتسهيل والسرعة .

نصحوني . أن طريقي في الحياة لا بد
أن تتغير . أن أتلون . أن أصبح بأربعين

إليه جيداً . أتأمله وهو يتكلم . دائماً
أكتشف الزيف في كل المتحدثين معي
فاللغة في هذا العصر قد أصابها التزييف .
حتى المشاعر الانسانية أصبحت كاذبة .
لكنني أحسست في الرسائل الأخيرة أن
رائحة صدق تتخللها لأنني حتى الآن
أعيش بلا زوجة في حجرة متواضعة .
انتظر العلاوة كل عام بلهفة شديدة .
فكرت كثيراً في نفسي محاولاً أن تتغير
حياتي إلى الأفضل » .



ارتديت ملابسني وقبل أن أخرج
نظرت في المرأة ثم ارتديت نظارتي
السوداء . لكن صوتاً يدوي بداخلي
يقول : « ستفشل مهما فعلت . لو حتى
غيرت جلدك ستفشل . ستفشل »
انقبض قلبي لهذا الصوت لكنني سرعان
ما تناسيته .



تجولت بمدينتي الصغيرة . الناس من
حولي كالهياكل العظمية تتحرك . يرتدون
الأقنعة . سلوكهم العادي مزيف . حتى
ابتساماتهم مزيفة ، وصراهم من أجل
المادة مزيف . أرهقتني مناظر هذه الهياكل
التي تبدو للرائي أنها تتحرك بآلية منظمة
تتحكم فيها قوة جبارة .

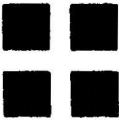
جلست في أرقى « الكازينوهات » .
وجدتهم كلهم بلا استثناء يرتدون
الأقنعة . أفزعني الأمر . جاءني
« الجرسون » يرتدي هو الآخر قناعاً .
ارتبكت . طلبت طلبتي ثم انصرف
ليحضره لي . نظرت أمامي وحولي رأيت
النجمات الشقراوات يجلسن مع شباب
وطني . كدت أصرخ من أعماقي على
الغرقى في غيبوبة الحسنات الشقر فلا
زواج إذن ، ولا مسئولية ، ولا واجب بل
إدمان وضياح .

خرجت مهموماً أسير في الشارع
الطويل . رأيت قناع رجل وقناع امرأة
سعيدين . دقت جيداً في ملامح المرأة
السعيدة فتبينت أنها نجمة شقراء هي
الأخرى . فكرت في تلك السعادة لا بد
أنها تظاهر مزيف مثلها مثل الطرق المزيفة
التي نصحني بها زملائي لكي يتغير مجرى

حياتي إلى الأفضل .

زجاج النافذة . رأيت وجهاً غريباً .
بحثت عن وجهي بين ازدحام الوجوه فلم
أجده . رفعت يدي إلى وجهي أتحمسه .
انتزعت القناع . نظرت حولي وجدت
النجمات الشقراوات يحيطني . أحسست
بالحصار . ابتلعت لعابي . النشوة تسري
في دمي . جاءت محطتي . أسرع
بالنزول وأنا أغغم ثم اتجهت إلى حجرة
وحدتي ملاذي الوحيد .

ركبت السيارة العامة ممتعاً فكان كل
الجالسين أقنعة . حتى الأطفال في هذا
الزمان يجيدون ارتداء الأقنعة . كانت
السيارة مزدحمة جدا والأجساد تتلاصق
ببعضها البعض . خلا كرسي . مسرعاً
جلست . أخرجت منديلي لأجفف
عرقتي . نظرت جانبي . كانت تجلس
نجمة شقراء . لاحظت أنها تبتسم لي .
وجهها مرسوم بعناية . تحول نظري إلى



الماقية السوداء

بمّلم : ي . كورانونف
ترجمها عن الروسية : د . حامد طاهر



ARCHIVE

كان عمري في ذلك الوقت سبعة عشر عاماً . عملت في دائرة مكاتب خاصة بالتخزين كموظف متجول . والواقع ان هذه كانت وظيفة شخص محترم في الذهاب والإياب . ما يأمر به ينفذ .

وعلى نحو ما ، أرسلوني في الربيع المبكر إلى (كويلوخا) ، حيث ضاعت من أحد مخازننا بعض القطعان ، وقد فرحت بهذه الرحلة فرحاً شديداً ، فهناك كان لي صديق عزيز اسمه (كوساين) ، وقد أقمت معه في أحد الأكواخ البرية .

أمام الأكواخ الكازخستانية ، ليس من النادر أن تلتقي بثعلب صغير مربوط في وند ، وهذا يتم على النحو التالي : يثبت الوند في الأرض ، وعلى الوند تثبت حلقة منزلقة بعروة ، وفي العروة تثبت سلسلة . وفي السلسلة يقيد الثعلب الصغير بطوق في رقبته ، ويجري الثعلب حول الوند . وميزة الحلقة المنزلقة أنها لا تجعله يتعثر ، وغالبا ما يلعب الأطفال الصغار مع الثعلب الصغير : يطعمونه ، ويعتنون



به . ومع حلول الشتاء ، يكون الثعلب الصغير قد كبر ، وصار ثعلباً . . ثم بعد ذلك يتحول إلى طاقية ، وهي التي تكون عطاء الرأس الكازخستاني ، الذي يشبه المثلث .

عندما وصلت إلى (كوسائين) ، رأيت ثعلباً كبيراً جميلاً ، مربوطاً في الودد . كان مستلقياً ، وهو يرضع خمسة ثعالب صغيرة . وقد أخبرني (كوسائين) أنه اصطاد العائلة كلها من الجحر .

وحين سألت كوسائين عن الثعالب الخمسة التي لم تكن مربوطة :

- كيف لم تجر ؟

أجاب على الفور :

- وإلى أين يجرون ؟ ولأي شيء يهربون من أمهم ؟ كيف سيعيشون ؟ ومن

يقدم لهم الغذاء ؟ وعموماً فإن الثعالب الصغيرة لا تجري بصورة جيدة ، وهذا

حسن بالنسبة إليهم ، وبالنسبة لي أيضاً حسن . . لأنهم عندما يكبرون ، سيصبحون ست طواقٍ . .

عشت فترة عند كوسائين ، أعطي وقت فراغي كله للثعلب وأبنائه . وقد حفر كوسائين حفرة بالقرب من الود ، وفرشها بالصوف ، الثعلب يتغذى باللحم النىء ، واحشاء الحيوانات . وهو في العادة قبل أن يأكل ، يشرب لبن الفرس ، ويمرور الوقت ينسى الثعلب العبودية ، ويبدأ يشعر بالفرح مع أبنائه الذين يتحركون برشاقة من حوله ، ويلحسهم بريقه ، ويلعب معهم ، ثم يتمدد بسعادة عند الحفرة ، عندما يحين وقت ارضاع الثعالب الصغيرة .

والثعلب يصبح بصعوبة وحشا مستأنساً ، الضجة وأصوات الناس تخيفه . وكل من الدخان والنار يربعانه . أما جوار الكلاب فهو بالنسبة لهم جوار خطر . لكن للثعلب أبناء . هي أم . وشعور الأمومة يجعلها تهادن الجميع ، وهكذا فإن الخوف الشديد هو الذي يجعلها تتناسى السلسلة ، والطوق ، والأسر . أحياناً تجرى للثعلب نزهة . ويقوم بهذا العمل ابن كوسائين . إنه يزيد من طول السلسلة قليلاً ، ويجري به في السهول البرية . ويتبعه في الجري الثعالب الصغيرة .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

كان الثعلب يجذب السلسلة بشدة ، وهو يندفع في أعماق البراري الشاسعة ، بعيداً عن المسكن ، والمراتع القريبة منه ، ومن المؤكد أن كل نزهة من أمثال هذه النزهات كانت تمثل له بداية محاولة تحرر . . ولكن بلا جدوى ، فإن السلسلة ترجعه ، وقد استدرنا للخلف ، والثعلب الآن لا يندفع بنفس سرعته الأولى ، إنه يمشي متثاقلاً في خطوه خلفنا ، منكساً رأسه في حزن ، وهو يشاهد الودت البغيض ، والحفرة التي صنعها له الإنسان ، اما الثعالب الصغيرة فإنها لا تفهم شيئاً على الاطلاق ، فهي تسرع ، واحداً وراء الآخر ، أو مشتبكين مع بعضهم البعض في عراقٍ بري . .

عندما انتهت أعمالي سافرت . ومضت عدة اشهر لم ار فيها كوسائين . وفي

نهاية الربيع ، ارسلوني من جديد إلى كويلوخا ، التي أصبحت فيما يبدو معرضة لهطول الأمطار ، واضطرابات الجو . .

وما أن وصلت حتى اسرعت إلى كوسائين ، وفي نفس اللحظة سألت عن الثعلب : قال لي : « أنظر . . أنظر . . »

وقبل أن أفك برعدة الحصان ، أسرعت الى وتد الثعلب خلف الكوخ . وهناك رأيته جالساً بلا حراك . وجهه الهزيل ، الحاد صار ممتلئاً ورقيقاً . وكان ينظر إلى البرية بتوتر . وقد رجفت عظام وجنتيه رجفة عصبية . ولم يعرني أي اهتمام . قلما كانت عيناه تظرفان . كان ينظر إلى بعيد . . كما لو كانت أمنيته ان يرى شخصاً من خلال الضباب السديمي . . وكان طعام الثعلب بالقرب منه . . لم يُمس . قال كوسائين بحزن :

- إنهم هجروها في الليل . وما فائدة الأم لهم الآن ؟ لقد أطعمت ابناءها ، اعطتهم كل شيء . . الاسنان البيضاء الحادة ، والفرو الدافئ الأحمر ، والأرجل السريعة العدو ، والعظام المتينة ، والدم الساخن . . ماذا تعني لهم الأم الآن ؟!

في طفولتي ، أسرفت كثيراً في سماع القصص المبكية ، وقد علمتني أن أتأسف حتى على الشجرة المكسورة . وقد حزنت للغاية على الثعلب الذي جلس هكذا بانشغال ورقة ، بعدما هذبه الخوف والأسر ، قريباً من ضجيج الانسان ، ودخان مسكنه . . خمسة ثعالب تركت الآن أمهم المشغولة عليهم للوحدة مع ذلك الوتد البغيض في ليل الخريف المظلم . . هجرتها وقد نام الجميع ، ولم تستطع الكلاب التي اطلقت وراءها أن تلحق بها . كان هذا خداعاً . . آه . . الخداع ، الذي هو شعار حياة الثعالب ، قد تلقته الثعالب الصغيرة أيضاً عن أمهم .

بالنسبة إلى الوحش ، هذا هو القانون ، لكن الانسان يريد أن يرى الوحوش أفضل مما هي عليه في الواقع . وهكذا كانت عينا الثعلب الانسايتان ، النبيلتان مصوبتين في الفراغ . .

واخبرني كوسائين : لقد نادى عليهم . نادى عليهم بحزن بالغ جدا .

وبالأمس انتشر نحيبها في البرية كلها ، وبكتهم كما لو كانت تبكي الموق ، بصورة
ذليلة . . ذليلة جداً .

ثم أضاف : خسارة كبيرة . . فلتت منا خمس طواقٍ ! لكنه عندما تطلع
إليّ ، يبدو أنه قرأ في وجهي الأسى الذي أثاره منظر صديقي البري المتوحش . .
إنني لم أتبادل معه الهدايا فقط ، وإنما المشاعر الطيبة أيضاً . .

وفي صمت ، توجه كوسائين إلى الثعلب ، وفكه من حلقتة ، وقال :
- إذا كنا قد فقدنا خمس طواق ، دعنا نفقد السادسة . ولن أجعلك تحسبني
أضع على رأسي طاقة ثعلب حزين . ليس لدي رأس لمثل هذه الطاقة !

وبعد أن قال ذلك أطلق صرخة على الثعلب . لكن الثعلب لم يجر ، واكتفى
بأن أصدر صوتاً خفيفاً يشبه الصغير ، ثم اندفع إلى الحفرة التي بجوار الوتد .
وقال كوسائين متأملاً :

إنه لم يثق بعد في الحرية ، طبعاً . . إن السلسلة تستأنس حتى الوحش ! وفي
الصباح بدت الحفرة فارغة . وقال لي كوسائين بسرور :

- أبشريا صديقي . فقد راحت الطاقة السادسة تبحث عن طواقيها
الخمس . . إنها ستجدهم . من الضروري أن تجدهم وتتكلم . . سوف تتحدث
بصورة جيدة جداً . . لكن من الممكن أن نسكت . . وتأسف . . أليست أمّا !





حوار مع الشاعر

بلند الحيدري

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

أجراه : محبدي ابراهيم

مع واحد من رواد الشعر الجديد عُرف بتماييز تجربته وثرائها والحق أنني أعجبت مع الكثيرين بموقفه حين توقف عن الاستمرار في كتابة الشعر عندما أحسن أنه لا يضيف جديدا في وقت من الأوقات فأثر التوقف الى ان يجد الجديد الذي يقدمه لقارئه ..

مع الشاعر العراقي الكبير « بلند الحيدري » كان لـ « البيان » هذا الحوار :

” حوار عبر
الأبعاد الثلاثة “
أعبرها
النضج الأهم
في تجربتي
الشعرية

الغوص الذي
نجدّه عند
شعراء اليوم
هو لون من
الرهوّة
والهذيان

لو كان لي
أن احتفظ
بما كتبت
لما احتفظت
الاً بمجموعة
صغيرة



* أيها تفضل أن نبدأ معه الحوار : مع الشاعر بلند الحيدري أم مع الناقد بلند

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

الحيدري ؟

- أنا أجمع كل شخصياتي في كل متكامل فلا أفرق بين أين يكون الشاعر مني
وأين يكون الناقد .. فلك أن تسأل ما تريد ..

* تحتكم بداياتك الشعرية الى الشكل اكثر من احتكامها الى الموضوع .. الى
جانب اهتمامكم بالرومانسية في تلك الفترة - بينما كانت ظروف المرحلة تقتضي منكم
مشاركة مؤثرة وفعالة لقضايا تلك المرحلة العصبية ؟

- الحق أنه من الظلم أن نقول أن الناحية الشكلية هي التي كانت أبرز معطيات
تلك المرحلة .. أي مرحلة الريادة مع زملائي السياب والبياتي والملائكة .. لا ..
نحن لم نغير فقط في الشكل .. كان لنا موقفا واضحا من المفردة من الكلمة بالذات ،
فقد آنسنا ان نذهب الى الكلمة المأنوسة وليس الكلمة القاموسية لما في ذلك من قدرة

إيحائية وتعامل ما بين المتلقي والشاعر ضمن الرمز الخصوصي في تلك المرحلة . . ولا بد أن نقول ان شعراءنا آنذاك كلهم كانوا جامعين وأنهم تثقفوا واتصلوا بغير سبب الى عدد من التوجهات الاوربية التي حاولنا بالفعل ان نؤكد انفسنا في هالة المثقفين بالدرجة الاولى ، فمعطيات التجربة السيابية أو جيل السياب - كما يمكن ان نقول - كانت تقوم على ثلاثة أسس رئيسية . . الأساس الأول هو أننا حولنا بالفعل موسيقى القصيدة الى جزء من القصيدة تتفاعل مع معطيات ومحتويات القضية في القصيدة وتتطور معها ، أي ان الموسيقى التي كانت في القصيدة القديمة مجرد اطار خارجي تحولت الى شيء تتأثر به الموسيقى والقصيدة وتعامل معه .

النقطة الثانية ان البناء في الوحدة العضوية ، الوحدة العضوية وليس وحدة البيت كما هو في الشعر القديم - هنا القصيدة تتكامل في وحدة عضوية تنمو نموًا كاملاً وداخلاً ومتشعباً كان هذا ربما أهم الجوانب : التحول من القصيدة البيتية التي تشبه نظام الابنية الحديثة طابقاً فوق طابق ولا علاقة بين طابق وطابق الى قصيدة ذات النمو العضوي التي تنمو كأى شيء حي ، كنا نختار الكلمات المأنوسة لما فيها من قدرة إيحائية . . فلو كان لي ان اختار بين هذه الكلمة أو تلك اختار تلك الكلمة بالفعل التي تثير تداعيات في ذهن المتلقي . . أما القضايا الاجتماعية فنحن لم نكن بعيدين عنها في تلك الفترة كتبت قصيدة هيروشيما وربما بدر والبياتي كانا على صلة أكثر في المواضيع السياسية حينما كنت اعالج الواقع من خلال الرؤية الداخلية لهذا الواقع - فأنا لا أقع في الخارج - بل أقع في الداخل ، وهذا الداخل هو جزء من الخارج ، وربما أيضاً ان البيئات التي كنا نعيشها كانت تختلف ونحن في سن العشرين ولكل منا همومه آنذاك ، لهذا همومه العاطفية ولذلك همومه الفلسفية ولآخر همومه الاجتماعية ، نازك الملائكة تأثرت بالرومانسية الانجليزية آنذاك ، أنا تأثرت الى حد ما بتجربة الشعراء الانجليز كإليوت والطابع الرمزي ، والسياب والبياتي كان لهما مناخهما الخاص . . وربما لهذا السبب كان لكل منا صوته المتميز الذي لا يقع في مسار الصوت الآخر .

* استاذ بلند الحيدري لماذا كل هذا التفضيل لقصيدة (حوار عبر الابعاد

سأعود وأمارس الشعر
عندما أثق بأنني
أقدم حديداً

لم يحدث تطور كبير
في تجربة الجبيل الذي
لصق بجبيل الرواد

الثلاثة) ، وهل انت راض عن كل ما كتبت حتى الآن ؟

- لو كان لي كما يقول « ماكنلي » وهو أحد النقاد ان شكسبير رمى نصف شعره ومزق نصف شعره وأنه كان عليه ان يرمي بنصف آخر .. اذا كان مثل هذا القول يقال على أكبر شعراء الدنيا - الى جانب المتنبي - فماذا يجب ان يقال لنا ؟!!

بالفعل لو كان لي ان احتفظ بشعري لما احتفظت الا بمجموعة صغيرة وهو ما اقوم به الآن ، القصائد التي اختارها والتي بالفعل تشكل منعطفات ادائية في تجربتي الشعرية لما اخترت الانخبة قليلة من هذا القصائد ..

أما « حوار عبر الابعاد الثلاثة » فأنا اعتبر انها كانت النضج الأهم في تجربتي الشعرية اذ اجتمعت لها كل مقومات قصائدي السابقة ، فمن حيث القيمة 'افلسفية' ، كانت هناك معالجة فلسفية درامية عبر المفهوم : الابن والأب وقتل الابن ، بمعنى التراث والتقليد ، ثم وراء ذلك مرحلة اخرى وهي البحث في خصريّة الانسان الواحد عبر بعده الأول الذي يتمثل في احلامه وثورته .. أي الانسان في الداخل ثم الانسان في الموضوع - اي في علاقاته الخارجية مع المحيط وقد اعتبرت المحيط سجانا أو سجانين لهذا الحالم الداخلي ، ثم البعد الثالث ، وهو آراء

وأفكار تبلور وهي أحيانا تأخذ الحياء ، وأحيانا تزيّف الحقائق له ، وأحيانا تدفعه الى الممالة والكذب . . هذه الرؤية الفلسفية المتكاملة . . ثم انني اخترت لكل بعد صوته أو إيقاعه الموسيقي . أما بالنسبة للجوقة فقد اخترت المزاجية ما بين الشرية وما بين الايقاع الشعري ، أنا أعتبر أن هذه القصيدة من أهم أعمالي - ربما هي كذلك في نظر العديد ممن قرأوها أو قاموا بترجمتها . . وقد ترجمت ترجمتين ، ظهرت الأولى والثانية في طريقها الى النشر .

* ما هو تقييمكم الخاص لما قدمته العراق للشعر الجديد ؟ وما قدمته الشام ومصر ؟

- أعتقد أننا يجب أن نتجاوز هذه الحدود الاقليمية ، التجربة واحدة ، ما بدأ بالصدفة لشعراء ولدوا في سنة واحدة . . فبدر شاكر السياب ولد سنة ١٩٢٦ ، وعبد الوهاب البياتي ولد سنة ١٩٢٦ ، وأنا ولدت سنة ١٩٢٦ . . وفي سنة ١٩٤٦ كان لنا عطاؤنا الشعري الأول ، وكما قلت بهذه المنعطفات الحضارية ، ثم كان لهذه التجربة ما ترادف معها في مصر عبر جيل المرحوم صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وكان له أيضا مريدون وتجربة علي الجندي وخليل الخوري في سوريا ، وبعض الاسماء الاخرى في لبنان إذن الحركة متداخلة ولا نستطيع أن نقول حتى بمن بدأ بها ، فالببل الواحد كما نقول لا يخلق الربيع . . والتجربة حتى الآن تعيش مناخ الريادة ، ويجب أن أقول أن تجربة الريادة يجب أن تمتد أكثر فأكثر وأن تتواصل بما يؤكد أبعادها ، فالشعراء حتى الان هم في مرحلة البداية ويحتاج الأمر الى مرحلة جديدة من التأكيد على القيم التي اثبتت جدارتها في التواصل معها ، أي بما يؤكد فيها في التراث وفي المعاصرة وفي الرؤية الانية الاجتماعية . . هذه المقومات الثلاثة يجب ان تتأكد في تجارب شعراءنا الشباب اليوم - الا أن وقوعهم في تجارب كثيرة عبر الترجمات او عبر القراءات اوقع بعضهم على سطح التجارب الاوربية مما اساء الى أمر التجربة التراثية التي تمثل جانب منها في تجربة الرواد وتواصل معها صلاح عبد الصبور وحجازي وخليل حاوي .

* الغموض هل هو ضد الشعر أم معه في رأيكم ؟

- أنا مع الغموض - ولكنه الغموض الذي يقول عنه الجرجاني « يتعبك بما يجدي عليك بشيء » أما ما نجده في بعض شعر شبابنا اليوم فهو ليس غموضاً ، إنه لون من الهلوسة والهذيان وليس غموضاً ، وراء الغموض شيء يوحي أو ربما شيء يمتنع عن التفسير . . مثل هذا الغموض أنا معه ولكن لست مع الغموض الذي يقوم على تجربة مشابهة الى تجربة الصور المتحركة التي تثير الذهن بغرائبها ولكن ليس لها العمق الرمزي الذي يؤكد لها في بعد فكري ، هناك بالفعل قصائد اشبهها بالصور المتحركة تثير الدهشة ، وكل منا طبعاً يرغب في الصور التي تثير الدهشة ، ونحن كلنا في اعماقنا ما يثور بنا ضد الحقائق الثابتة ، أي انني اتمنى رأسي أن يكون في يدي أحياناً ، أو أن القطار يمر عليّ ولا أموت . . مثل هذا الادهاش ضروري أحياناً - ولكن ما يرسله بالرمز العميق هو ما نريده - أما عند العدد الكبير من شعرائنا فهو ليس بأكثر من سطح ظاهري وهذيان متواصل لا يرتبط بلغة ولا يرتبط بمعنى ولا بإيقاع . . أنا ضد هذا الغموض بهذا المفهوم .

* وماذا ترى في غموض شاعر مثل « أدونيس » ؟

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

- هو في الواقع شاعر له أهميته - وأنا معه في تجربته بلا شك ، نحن نفتح الأبواب لكل المبدعين والمجددين - ولكني لست مع الادونيسيين الذين أساءوا له بالذات ، وأما أدونيس عبر محاولته تنظير شعره وقع بالفعل الى تقليدية لنفسه أدت إلى أن تحد من إمكانيته الكبيرة كشاعر ، وأنا اعتقد اليوم انه يعود ليراجع نفسه في هذا المجال .

* الشاعر الكبير . . بلند الحيدري كيف ترى واقع الحركة الشعرية على امتداد وطننا العربي اليوم ؟

- أنا لا أعتقد أنها في خير الآن ، ربما لأنه لا يوجد شعراء استطاعوا أن يتجاوزوا ما أعطى في جيل السياب الا عبر محاولات صغيرة فتحت كوى في هذا المجال - إلا أنها

لم تتأكد بعد في التجربة مما نستطيع أن نقول تجربة متكاملة - طبعاً من حيث الرمز سقطنا على ظهر الرموز الاوربية : هاملت ، اوديب ، مما ورد في شعر السياب والبياتي ونازك - الا أن الجيل اللصيق بجيلنا استطاع بالفعل ان يمد بتجربته الى التراث العربي فتبدو مكة ويبدو الحسين والحلاج وعبد الرحمن الداخل ، أيضاً هذه اضافة وعودة الى الرموز العربية وتعميق التراث في التجربة الحديثة ، هذا بلا شك اضافة مهمة ، أما من حيث الايقاع ومن حيث البناء اللغوي . . لم يحدث تطور كبير في تجربة الجيل الذي لصق بجيل الرواد .

* يتردد ان صلاح عبد الصبور رحمه الله قبيل وفاته وتبعه غيره بإعلان الندم لأنهم مهدوا لهذا الشعر الجديد او اعتقوه . . فما رأيك أنت ؟

- أنا أعتقد ان هذه مبالغة ، نحن نمر الآن بمنعطف حضاري عالمي والتجربة وجدت ولا بد ان تلحقها تجارب ، وكل شاعر يحاول ان يزاوج وأن يتباعد مع التجربة التي سبقتها . . هذا تواصل تاريخي ، وحضاري وقد ينجح او لا ينجح ، نحن لا نستطيع أن نبرر كيف وجدت المرحلة الرمزية في الشعر الانجليزي . . لماذا يوجد بايرون وشيلي وكولدرج وغيرهم في زمن واحد ؟ لماذا يولد بودلير ورامبو وكل هؤلاء الشعراء الرمزيين في زمن واحد ؟ ان هناك ما يدفع . . وظهر مقلدون ومن ادعوا انهم سيطورون تجربة رامبو وبودلير . . الا أنهم لم يصلوا الى شيء ، هي محاولات وتجارب تجرى ، وما لا يعيش منها يموت وينتهي وما يجد ويطور بلا شك سيبقى . أنا لست نادماً - ولكنني كنت منذ البدء أتساءل أين هو هذا الشعر ؟

* أنت توقفت لفترة طويلة عن كتابة الشعر . . أليس كذلك ؟

- هذا موقف شخصي في الحقيقة . . أنا لم أتوقف بمعنى الاعلام لانه عندما فسر حول انني لا أكتب الشعر لانني قلت بعد « حوار » ما لم اتجاوز تجربة « حوار » فأنا لا ولن اكرر نفسي وقلت ما قاله ابن المقفع :

« ما أريده لا يأتي ، وما لا أريده يأتي »

فإلى أن يأتيني ما أريد ، وأعتقد انني امر بمرحلة في تطوير تجربتي الشعرية آنذاك سأعود وأمارس الشعر ، ولى مجالات اخرى اطور نفسي فيها وربما استطيع ان اعطي فيها : في النقد الفني والصحافة - الخ فأنا إنسان متوزع الاتجاهات والتوجهات الثقافية ، وأستطيع ان اعمل في حقل اخر ما لم استطع بالفعل ان اوجد القصيدة التي ارتاح بأن تنسب لي ، لم اعد انا في البداية الأولى . . كنت اجامل نفسي عندما اقبل اي قصيدة تصدر مني - اما اليوم فأنا لا أقبل ذلك بمثل هذه العفوية . . القصيدة تتأكد عندي من خلال نقد شديد لنفسي قبل ان اسمح لاي ناقد ينقدها او يقول لي هذه بضاعتكم ردت اليكم ، أنا أنقد شعري . . وعندما اثق بأنني استطعت ان اقدم جديدا اتمايز به سأقوم بهذه المحاولة .

* كيف ترى مستقبل الشعر الجديد في الوطن العربي ؟

- الحقيقة أن هناك جدبا في العالم كله ، في انجلترا اشار كبار الكتاب والنقده الى مثل هذا الجذب . . فقد كتب ان النقاد الكبار ان جيل العمالقة انتهى بذهاب بيكاسو وانتهاء اليوت والان هو جيل الأقزام . . إذن المشكلة ليست مشكلة العرب فقط . . هي مشكلة عالمية حضارية ، وكما قلت إننا نمر بمنعطف تاريخي وحضاري مهم لا بد ان نجد البدائل ونجد الاساليب الجديدة للتعملق . . انتهى جيل النار وانتهى جيل الدولاب . . نحن نمر الآن بعصر الكمبيوتر ، التفكير بسرعة الضوء ، كما يقول اليوت أن السينما غيرت إيقاع الحياة فكيف بك الآن وأنت تواجه كل هذه المعطيات الحضارية الكبيرة لا بد من أن نجد لغة تتماشى مع هذا الشعر ، بدأ الآن التمازج ما بين الفنون . . بعد تجربة السينما الهائلة تحول الآن الرسم . . رسم نصفه رسم ونصفه نحت ، الأغنية نصفها كلام عادي ونصفها غناء ، الموسيقى بدأت تتعامل مع الصمت أحيانا . . إذن لا بد من الشعر ، ولا بد من مجال او مسرب آخر يؤكد في رؤية منظورة وهذا ما أحاوله الآن . . أن أكتب القصيدة التي يمكن ان تتمازج مع عمل فني ، وحاولت عدة محاولات في هذا المجال في ترميز آثار فنية لفنانين عرب بالتعامل مع القصيدة . . فاستخدمت الرموز في الصورة ووطورت الرموز في

الصورة . . الخ لأنها مجرد محاولات لا يصلها إلى التجربة التليفزيونية او الفيديوية . .
أنا الآن أشق طريقي بالفعل في هذا المجال ، آخذ آثارا معروفة مثل مختار أو جواد
سليم ثم أحاول أن أشخص الرموز التي في الصورة او في التماثيل بأبعاد جديدة . .
فهنا بهذه العملية يمكن ان نصل الى القصيدة المصورة او القصيدة السينمائية . .
القصيدة المعبرة لهذه الأعمال .

* لكنها ظاهرة خطيرة - خاصة وان الشعر الجديد عمره لم يتجاوز الاربعين عاما -
ان يعلن رواد هذا الشعر ندمهم لأنهم كتبوه او مهدوا له ؟

- إنها مبالغة في تقدير الذات من هؤلاء الشعراء ، أنا قلت إن التجربة تبدأ
ونأخذ بيد الصحيح منها - ولكن الشعراء الشبان هم الذين فرضوا هذه القطيعة مع
الجيل السابق فبدأوا يتكلمون بالتجاوز - اي تجاوز ؟! سبب التجاوز واقع حضاري ،
فالسباب او البياتي والرصافي والجواهري عاشوا مناخا حضاريا غير المناخ الذي عاش
فيه الذين دخلوا الجامعة وبدأوا يجالسون الفتيات ويذهبون إلى السينما ويقرأون بلغات
أجنبية . . كل هذا الكم الحضاري هو الذي أدى الى التجاوز - أما أن يأتي شاب لأنه
في العشرين وأنا في الخمسين ويرى ان هذا الفرق في العمر هو سبب التجاوز الذي له
هو يعيش المناخ الحضاري ذات المناخ الحضاري الذي نعيش فيه ربما أنا أقرأ أكثر منه
لنفس الحداثة واتباعها . . فمن اين اتى هذا التجاوز ؟! هذه المبالغة أدت بالفعل الى
الاساءة اليهم واستطاعوا بالفعل أن يوجدوا لغة مفارقة كلغتنا ولكنهم اوجدوا اللغة
الفارغة التي لم تصلهم الى شيء أنا لا أقول ذلك الذي قاله صلاح عبد الصبور او
محمود درويش او جبرا لا أقول ذلك يجب ان نفتح المجال بين هؤلاء الشعراء الجدد ،
هناك معطيات مهمة لفتت النظر وقد أشرت غير مرة الى تجربة حميد سعيد ومحمد
شمس الدين وشوقي بزيغ ودحبور . . حتى الشباب الذين جاءوا مع حسن توفيق
وأمل دنقل ، ومهران السيد ومحمد ابراهيم ابوسنة واحمد سويلم .

يعجبني في محمد ابراهيم ابوسنة انه شاعر متمكن ويعرف كيف يختزل القصيدة
وكيف يخلق لها الذروة وتجربته ناجحة . . كذلك تجربة أحمد سويلم متميزة

تأشيرة بتجربة الشعراء الانجليز

○ أنا مع تجربة أدونيس

بخصوصيتها ويعرف كيف يوظف الرمز ، وأحس أنني على كثير اقتراب منها وأحس انها كثيرة . . الاقتراب ايضا مع قصيدة الرواد وليس فيها التجاوز ولكن فيها التعميق لتجربة الرواد ولا شك ان تجربة الرواد نفسها كانت تحاول هذا الأمر . . فالبياتي اليوم ليس البياتي بالأمس ، وأن شعراء ليسوا هم أمس ، كالיום ، والحيدري في قصائده الاخيرة يحاول ان يطور نفسه كالآخرين لنلتقي مع الجيل الجديد ونتمنى لهذه الاجيال ان تتمايز بتجربتها مما يؤكد تجربة واسعة ، وأنا اعتقد الآن ان ملامح التجربة تحتاج الى التأكيد من جيل الشبان عبر قراءات أكثر منا ، عندما بدأنا لم يكن بين أيدينا من الثقافة ما هو بين أيدي هذا الجيل ، ولم نكن على مثل ثقافتهم آنذاك ، كنا نتحسس أنفسنا في هذا المجال ، نتصيد معنى أو اسلوبا في هذا الشعر الانجليزي أو ذاك الشاعر الفرنسي ، وكنا نعود الى التراث بعين جديدة ، وكنا نحس أننا أمام جيل كبير من الشعر الكلاسيكي المتميز وعلينا ان نحاكم أنفسنا قبل أن نسمح لهؤلاء النقاد أن يحاكمونا وبالفعل لم نستطع ان ننجح ما لم نؤكد انفسنا في التراث أولا ، ثم في المعاصرة ثانيا وهو الذي شاع التجربة خلال خمس سنوات تتطور وتعم العالم العربي كله .

* كيف كان أثر هذا الوضع المتدني على كافة الاصعدة ، ومفاجآت الموت والدمار الذي يتعرض له الكيان العربي على نفسية وقلم الشاعر بلند الحيدري ؟

- ربما المأخذ الكبير بالفعل ان هذه المأساة الكبيرة والتي يعيشها الوطن العربي كانت ترادفها مأساة على ذات المستوى عندما حول المفكر العربي والشاعر العربي والفنان العربي الى مجرد قردة ، وربما هذا سبب مهم في المرحلة التي أسميها - مرحلة الاقزام - التي نمر بها الآن ، فشعراؤنا وفنانونا يخرجون من خلال شاشات التلفزيون وبرامج الاذاعة لهذا النظام او ذاك ، أنا اعتقد ان المطالبة الرئيسية يجب ان تتأكد عند المسؤولين قبل ان تكون عند الشعراء لضرورة عطاء فتح المجال للشاعر والفنان والمفكر لأن يبحث ويفكر في طبيعة مأساتنا ، فهم اللوامس الحضارية لتجاوز المأساة ، بدون هؤلاء لا نستطيع أن نعرف الغد ، فالغد يولد من خلال عبقرية الشاعر وعبقرية المفكر وعبقرية الفنان ، أما السياسي فهو لا يتحسس الا الواقع القريب منه ، البعد الحضاري ينمو من خلال هؤلاء ، وبهؤلاء تبقى الحضارة . اليونان لم تقب بأثر من سياساتها . . بل بقيت بأثر فلاسفتها . . وهذا هو الاستمرار الحضاري ، عندما نحجم حضارتنا الفكرية بالفعل لن تولد حتى ولو صرنا دولا كبيرة لن نكون الا دولا صغيرة في ذاك الوقت . . المطلوب الآن رعاية ورعاية حرة لاتاحة المجال للشاعر لأن يعبر عن عمق مأساة واقعة الآتي الآن ، ، ماذا قلت في ذلك ؟ قلت الكثير وتحملت من ذلك الكثير وربما يجب على البعض منا أن يستمر في القول - أما البعض منا فرميا اثر ان يسكت ويصمت ، المفكر أو الفنان ليس بالضرورة بطلا او شهيدا هو قائد فكر ليس مطلوبا من كل مفكر او فنان أن يكون شهيدا ، فالبعض منهم عندما يصل الحرج به الى هذه المرحلة قد يؤثر السكوت .





المسرح الاحتفالي

كتابة جديدة ١٩٨٦



ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrif.com>

« تفتح الاضاءة ، يظهر الابطال ويبدأ العرض . . . وهذا كله خلق في متعدد الوجوه ينشأ عن ارادة كاتب مسرحي واسلوب مخرج واداء ممثلين وعن مشاركة الجمهور . . . لكنه قبل كل شيء احتفال . والحقيقة ان كل شيء في العملية يقتضي هذا الجانب الاحتفالي للمسرح » .

« ج . دفينو »

« لا نأخذ ابدا بهذه المسارح الضيقة التي تشتمل بصورة محزنة على عدد صغير من الناس في كهف مظلم يستبقيهم خائفين مجملين في الصمت والعطالة ولا يقدم للعيون الناضرة الا حواجز ونتوءات حدية وصورا مؤسية للعبودية والمساواة » .

« جان جاك روسو »

- المسرح والمهرجان والحفل والاعياد . . .

المسرح حفل واحتفال ، هكذا عرفناه من قبل . انه مهرجان كبير يلتقي فيه الناس بالناس . انه عيد جماعي ، لذلك ارتبط بالساحات والاسواق والمواسم . فحيثما اجتمع الناس ، كان هناك مسرح . والحفل في اصله موعد شامل ، يجمع الذوات المختلفة ، داخل اطار واحد . وعندما نوحّد اماكن وجودنا . نوحّد زمن اللقاء ، وموضعه نكون بذلك قد اوجدنا هذا الكيان الجديد ، هذا الذي يحمل اسم جمهور . ومن خلال هذا اللقاء يولد المسرح ، تولد الفرجة وكل اللوان التعبير المختلفة . ان اساس كل تعبير هو وجود الاخرين وتفاعلهم معنا . ومن هنا ، كان المسرح - وهو فن مركب - يسعى الى التواصل ليجعل من عروضه اعيادا واحتفالات .

كلما كانت قاعدة الحفل واسعة ، وكانت المشاركة الجماعية شاملة ، الا وكان الحفل اكثر جدية واكثر تأثيرا وفعالية . من اجل هذا ، كان لابد ان يموت مسرح الاسرار ، لانه منغلّق على ذاته . ومن نقيض هذا عاش المسرح اليوناني وتطور ، لانه كان احتفالا جماعيا ينطلق في مواكب احتفالية تخرق شوارع اثينا . يومها لم يكن الاحتفال مقتصرًا على الكهان او على الطبقة الموسرة التي تمكنها وسائلها المادية من ان تختفي داخل بنايات ضخمة لتمارس طقوسا مغلقة شبيهة بمسرح الاسرار .

داخل فعل الاحتفال يكون التمثيل لعبة جماعية تتشكل خيوطها وخلفياتها المختلفة امام المحتفلين . فمن داخل الحفل تتميز مواهب مختلفة - سواء في المحاكاة ام الغناء ام الرقص - لتؤدي مشاهد وفواصل للاخرين . وبهذا يسقط الجدار بين المبدع والمتلقي اذ المشاركة متوفرة ، ولو في ابسط صورها ، اي عن طريق التصفيق نيع والضحك والتعليق الفوري . . .

ان الاحتفال ليس مرادفا بالضرورة للتمثيل ، لانه في جوهره مجموعة من الفنون التي تقوم على انواع مختلفة من التعبير المتكامل . انه الشعر والغناء والرقص والايماء . انه الاقنعة والازياء . ان المشاركة لا تتم على مستوى المحتفلين فقط ، بل وايضا على مستوى الفنون التي يتكونون . ان الاحتفال احساس قبل كل شيء ، احساس عام

داخل فضاء عام . ان هذا اللقاء يفجر موضوعا واحدا وموحدا للتعبير عن الفرع ،
الفرح باللقاء والحضور والتواصل . ويبقى ان هذا الاحساس / الاساس يتم التعبير
عنه بوسائل فنية متعددة وتختلف ، وذلك بحسب تعدد واختلاف الحاضرين
المشاركين ... فالبعض يحسن الغناء ، والبعض الاخر يحسن الرقص او الالقاء .
وقبل ان نتابع حديث الاحتفال نتوقف لحظة عند الاسئلة التالية :

- ترى ، هل سار المسرح العربي وفق هذا الفهم ؟
- هل للمسرح بطابعه الاحتفالي . في الكتابة النصية والسينوغرافية ؟
- هل اخذ جوهر هذا الفن . ام انه اكتفى بملاحقة قشوره .
- هل ركز على الطبيعة الاجتماعية للفن المسرحي . وذلك باعتبار انه فعل يومي يتم
داخل المدينة / المسرح ؟

ان الجواب لا يمكن ان يكون الا بالنفي ، لماذا ؟ لان المسرح العربي قد انطلق
حقا . حدث ذلك منذ اكثر من قرن ، ولكن الانطلاقة كانت خاطئة . فبعد تسكع
طويل - على المدارس والاتجاهات الغربية - تجددنا دائما عند نقطة الصفر . وبهذا ،
نكون في حاجة الى ان ننطلق انطلاقة حقيقية . لقد كانت مسرحية (البخيل) المقتبسة
عن مولير من طرف مارون النقاش هي اول كتابة مسرحية (عربية) اول كتابة حديثة
تقطع مع كتابات ابن دانيال والرواة والمداحين والحكواتيين . وبهذا ، نكون قد عرفنا
المسرح - من خلال احد روافده - ولم نعرفه مباشرة . لقد جرفنا الفرع فألهنا عن
الاصل . وبهذا ، فقد كان لابد ان نضل الطريق وان ندخل في دوامة التيه ، بحثا عن
الحاضر الغائب والممكن المحال . لقد افهمونا ان المسرح - في صيغته الكلاسيكية
الغربية - هو وحده المسرح ، كل المسرح . انه النموذج الذي لا يمكن ان يوجد المسرح
الا فيه وبه ومن خلال تكرار نماذجه والالتزام بقواعده . من هنا ، لم نكن نملك سوى
ان نتبع ، وذلك عوض ان نبدع ، لقد قدمنا مسرحا مدرسيا تطبيقيا يعتمد على
استنساخ الجاهز والمعروف واستحضار البارد الميت . لعل هذا ، ما جعل خطابنا
المسرحي يضيع - وهو في الطريق الى الجمهور . انه خطاب لا يشبه هذا الانسان -
داخل هذا المكان وهذا الزمان - شيء مؤكد ان هذا المسرح الغريب ليس هذا

جمهوره. ، وان هذا الجمهور القريب ليس هذا مسرحه . هناك اذن حواجز سميكة تقف بينها لانها لا يتحدثان نفس اللغة . ان الالتزام بالمسرح الكلاسيكي - من خلال استعادة ثوابته ومتغيراته - جعلت المسرح العربي يبتعد كثيرا عن الجوهر الحقيقي للمسرح والذي هو الاحتفال . ان الكلاسيكية قد شوهت مبدأ الاحتفال وحرفته ، وذلك لانها امدته بقيم اقطاعية ، قيم تقوم على احتقار الاخر وتغريبه واستبعاده وجعله موضوعا للفرجة والضحك . . .

- الكلاسيكية وغياب الاحتفال . . .

بمجيء عصر النهضة ، خضع المسرح لعملية مسخ وتشويه . لقد ضيع اسمه الجوهرية الكامنة في التلقائية والمباشرة والحيوية ، وبذلك لم يعد ذلك الاحتفال النابض بالدء والحياة . لقد اسيء فهم ارسطو ، وباسمه ظهرت قوالب جامدة . لقد كان العصر عصر تنوير عقلي ، لذلك خضع كل شيء للقياس النمطي الصوري . حتى المسرح - وهو شريحة من الحياة - لم ينج من ذلك . لقد سجن داخل اطرار ضيقة ، سواء من حيث المكان ام الزمان ام الموضوع . لهذا نصب النقاد انفسهم كهنة للقواعد ، وحصروا دورهم في ملاحقة الكتاب ومطابقة اعمالهم بـ (الاصول) الدرامية التي تنتمي للماضي ، والتي لا يمكن الخروج عنها . لهذا وجدنا (كولدوني) يقف ضد هذه الاحكام التعسفية ، التي تحول المسرح من شيء حي ومتحرك الى مجموعة من البروتوكولات الجافة ، . يقول (عندما لم اجد في قواعد ارسطو او في قواعد هوراس الادبية المبدأ الواضح المطلق المعقول الذي يحتم وحدة المكان . فقد طاب لي ان اطبق ما يبدو لي او اعتقد انه يتمشى مع موضوعي . ولكنني لم اضح مطلقا بكوميديا صالحة لمجرد حكم قياسي اعتباري يمكن ان يفسد هذه الكوميديا)^(١) لقد استبعد كولدوني كل القواعد الكلاسيكية لانها تشكل خطرا على حياة مسرحه . فهل فعلنا نفس فعله ، هل تساءلنا مثل تساؤلاته ، وذلك حتى لا ندع التقليد يفسد علينا عملية التأسيس المسرحي ؟ من سوء حظنا ان شيئا من هذا لم يتم الا للحظة .

من جديد نتساءل ، هل توقف الامر عند الوحدات الثلاث ؟ لو كان الجواب

بالإيجاب لمان الامر ، ولكنه تعداه الى اشياء اكثر جوهرية . لقد تحول المسرح - في الصيغة الكلاسيكية - من فن جماعي تحتضنه الارض والسماء الى بناية ضيقة مغلقة ، بناية تعتمد على معمار هندسي خاص ، اذ اصبحت الخشبة علبة مفتوحة فقط من جانب واحد . وحتى هذا الجانب (المفتوح) لم يكن في الواقع كذلك ، اذ ان جدارا وهما ينتصب فيه . وبهذا انتفت المشاركة وتعذر الحوار ، وغاب الجمهور من حساب المبدعين ، وغاب المبدعون من حساب الجمهور ، انها القطيعة اذن . . . القطيعة بين عالمين لا يلتقيان ، وذلك لانهما يلتفتان حول الفرجة / الوهم وليس حول اللقاء / الاحتفال . . .

ان المسرح الكلاسيكي - كمعمار هندسي - هو مسرح قمعي ، لانه يعتقل العين ويصادر الخيال ويشل الارادة . انه يحول فضاء اللقاء الرحب الى سجن ومنفى ، وبهذا تتم عزلة المتفرج داخل الظلام ليصبح كما زائدا ، حضوره كغيابه ، وحركته كسكونه . ان هذا المعمار قد اعطى المسرح لونا غريبا لا علاقة له بالاحتفال المسرحي عند اليونان (فالعرض المسرحي عند الاغريق لم يكن سوى احتفال ديني يضم جميع الافراد الذين يعيشون في المدينة او الدولة ، لذلك كان لابد ان يقام المسرح على رقعة فسيحة من الارض . كما انه لم يكن من السهل على الاغريق تغطية تلك القاعة المترامية الاطراف لذلك قام العرض المسرحي في العراء . كما انه اتخذ شكله شبه الدائري وانتظمت مقاعده على هيئة مدرجات ضخمة لاتاحة الفرصة لتلك الاعداد الهائلة لمشاهدة العرض (العدد كان يتراوح بين ٢٠ و ٥٦ الف)^(٢) . .

شيء مؤكد ان التحول الذي عرفه المسرح - من فضاء مفتوح الى فضاء مغلق - لم يكن ابدا فعلا بريئا ، ذلك لانه كلما ضاق الحيز المكاني الا وكان لذلك معنى ، ومعناه هنا استبعاد الاخر وتغييبه ونفيه . انها العودة من جديد الى مسرح الاسرار ، حيث يتحول الفعل المسرحي الى طقوس خاصة . . . طقوس تمارسها طوائف او طبقات او شرائح اجتماعية معينة وذلك عوض ان تكون احتفالات مفتوحة . . . احتفالات تحييها وتحياها الجموع الكبيرة . . . لقد وقع هذا التحول في مجتمع اقطاعي

فكان لابد للنظام الاجتماعي والاقتصادي انعكاسه على الظاهرة المسرحية ، وكذلك كان .

ان وجود فوارق طبقية داخل المجتمع لا يمكن ابدا ان يسمح باقامة حفل يكون اساسه التواصل الاجتماعي والوجداني . ان المجتمع الاقطاعي مبني اساسا على التمييز بين من يملك ومن ينتج لذلك تحول المسرح الى وسيلة للترفيه ، والى فرجة تقدمها مجموعة من الممثلين العبيد الى الاشراف النبلاء ، وعليه بنيت المسارح الفخمة لتكون امتدادا طبيعيا للقصور والكنائس . وداخل هذه المسارح كان لابد ان يرتفع الجدار الاول والثاني والثالث والرابع وذلك للفصل بين عاملين متناقضين . ان المسرحي - داخل هذا المسرح - يصبح عبدا لانتاج الفرجة ، كما يصبح موضوعا متحركا للضحك عليه وعلى الطبقة التي ينتمي اليها .

وبوجود الجدار الوهمي اسدل الستار نهائيا على المشاركة الفعلية والوجدانية ولم يعد المسرح ذلك المهرجان الذي تتواصل فيه الذوات في تلقائية وعفوية وتلقني فيه كل الفنون لتشكل فيما بينها نواة الاحتفال ، لذلك استقل الرقص بذاته واصبح فنا جديدا يحمل اسم (الباليه) كما ان الانشاد - وهو اصل الاحتفال - قد استقل بذاته ايضا ، واصبح يحمل اسم (الاوبرا) وبهذا اصبح المسرح في العرف الكلاسيكي فن الكلمة والاداء ولا شيء غير ذلك . . .

من هنا نخلص الى ان المسرح العربي لم يرجع الى منابع الاصلية ، ذلك لانه اكتفى بان قلده وحاكى ، ومتى كان التقليد يستوعب جوهر الاشياء ، لقد استوحى الفرع دون الاصل . عاد الى نسخة مشوهة تمثل عصرا معينا وثقافة معينة وعقلية خاصة . من هنا كانت غربة هذا الفن داخل التربة العربية . لقد عرفنا مدارس في المسرح ولكننا ابدا لم نعرف المسرح . لقد غاب عنا ان المسرح احتفال ، وان دعائمه الاساسية هي الحوار والمشاركة ووجود الآخرين . ان التواصل هو غاية الفعل المسرحي ، وهل يمكن ان يتحقق ذلك الا بوجود ذوات باعداد هائلة ، ففي الساحات العمومية الكبرى وفي الاسواق والموسم والاعياد تتشكل الجماهير بكل تلقائية ، وعن

هذه التجمعات البشرية صدرت الوان من الفنون الشعبية المختلفة ، وعنها ايضا تولد الاحتفال الذي هو اساس وجوهر الفعل المسرحي . .

لقد كان على المسرح العربي ان يتوقف عند الاصول قليلا ، وذلك حتى يتحرر من سلطة الجاهز والشائع والسائد . ان كل القواعد التي عملنا على احترامها تنسب الى ارسطو ، مع ان ارسطوبريء منها ، ذلك لان كتاب (فن الشعر) قد قريء قراءة خاصة - وذلك في بداية عصر النهضة - وهي القراءة التي ظلت تبسط مظلتها على الجميع ، وذلك حتى حدود القرن العشرين . . ان الدخول الى الفضاء المسرحي يبدأ من التساؤل عن طبيعة هذا الفن وعن حقيقته . ارسطو يقول ان الفن يحاكي الطبيعة Mimesis ومن هنا تجدنا مضطرين لان نحدد طبيعة هذه المحاكاة . . .

— كيف نحاكي الطبيعة ؟ وما هو المفهوم الحقيقي للمحاكاة ؟ وما حدود هذا الشيء الذي يسمى الطبيعة ؟ عن هذه الاسئلة الاساسية تتولد اسئلة فرعية ندرجها كالتالي :
— هل نحاكي مجموع ما خلقته وأوجدته الطبيعة من الظواهر المختلفة ؟ اي ان نلتزم باستنساخ هذه الظواهر - كما هي - في جزئياتها وكمالاتها المختلفة ؟
— ام هل نحاكي مبدأ الخلق - الكامن في رحم الطبيعة - اي ان نخلق كما نخلق ، ونغير كما نغير ، ونجدد كما تجدد ، ونحول كما تتحول ، وهذا نلتزم بالمقدمات ولا نلتزم بالنتائج ويكون المسرح خلقا جديدا ومتجددا للطبيعة والواقع والتاريخ والاشياء . .

الطبيعة ليست شيئا جاهزا وثابتا وذلك حتى تكون المحاكاة ممكنة ، الطبيعة هي التحول والتغير . انها ما نراه وما لا نراه . انها الحاضر والغائب والساكن والمتحرك . ومن هنا كان من العبث ان نكون اكثر طبيعية من الطبيعة واكثر واقعية من الواقع .

- الاحتفال في تراثنا الثقافي . . .

لقد غاب عن رواد الحركة المسرحية أن المسرح ليس بناية ، وليس اسوارا وخشبة ، ليس ستارات وكراسي من خشب ، انه موعد بين جمع من الناس عجزت

الكلمات والحروف أن تمد بينهم حبل التواصل ، فاهتدوا الى وسائل تعبيرية مختلفة . كل ذلك سعيا في التقارب وفي الترجمة عن الذوات المختلفة بأكثر من لغة وأكثر من حديث . لو فهم العرب ان المسرح في جوهره احتفال لرأوا في فنونهم الشعبية شيئا من مواكب ائتنا الاحتفالية ولقارنوا بين «البوهو» و«الكوريفيه» مثلا وبين «بوجلود» و«الكوموس» وبين احتفالات «عاشوراء» حيث يعاد سنويا تجسيد وتشخيص مقتل الحسين - وبين مصرع ديونيزوس وآلام المسيح في القرون الوسطى ومن سوء حظ المسرح العربي ان شيئا من هذه المقارنات والمقابلات لم يتم . لماذا ؟ ايكون السبب في هذا ان الذهنية العربية درجت دوما على التمييز بين ثقافة العامة وثقافة الخاصة ؟ وانها ظلت - ولقرون عديدة - تزدرى التراث الشعبي ولا تأخذ به ؟

كان ينبغي أن نبدأ من حيث يبدأ كل مسرح ، أي من ظاهرة الاحتفال الشعبي . بهذا ندخل فضاء البحث المشروع عن المسرح / المشروع . في البدء تكون مساءلة الجوهر الأوحد وذلك عوض مساءلة الأعراض المختلفة والمتعددة . .

في كل احتفال هناك جانبان ، جانب ثابت وآخر متغير ، الأول انساني مطلق أما الثاني فاقليمي ونسبي . وأن ملامسة الجوهر تنطلق من مساءلة الثابت وليس المتغير ، والمطلق - وليس النسبي - والانساني - وليس الاقليمي - لو فعلنا هذا لعرفنا ان المسرح الغربي ليس أكثر من صيغة واحدة للاحتفال ، ويبقى أن هناك امكانات بلا حدود لايجاد صيغ جديدة ومتجددة للاحتفال . وأن تحقيق هذه الصيغ الممكنة لا يمكن أن يكون من غير قراءة الفنون الشعبية ، ومن غير الغوص عميقا في الوجدان الشعبي لهذا الانسان ، ومن غير التنقيب في ذاكرته ، ولا وعيه الجمعي . ان الاحتفال المسرحي لا يمكن أن يتشكل بمعزل عن الاحتفالات اليومية ، هذه الاحتفالات التي تحتزن شيئا من الماضي ، وشيئا من الحاضر ، وشيئا من المستقبل . انها استعادة لفعل يتجدد ولا يتكرر ، فعل يتضمن الاحساس بالوجود ، داخل الكون وداخل المجتمع . .

يمكن أن أسجل أن المسرح العربي كانت عيناه على الغرب ، وبذلك لن يلتفت الى فنونه وأعراسه واحتفالاته وتظاهراته المختلفة ، لقد استغرقت الترجمة - ترجمة

الجاهز - وابتلعه الاقتباس - اقتباس المكتوب والمعروف - وذلك عوض أن يدخل فضاء المغامرة بحثاً عن النص المغيب والمسرح الممكن . لقد استهوتنا لعبة الترجمة والاقتباس فرحنا نطلق اسماء غريبة على عملية التشويه التي نمارسها - سواء في حق (مسرحنا) أم في حق المسرح العالمي - وبهذا أصبح للاقتباس او الاختلاس اسماء عديدة ، فهو تمصير أو مغربة أو تونسنة أو تعريق أو تلييب أو لبنتة هذا الجهد الضائع كان يمكن توظيفه في قراءة فنون الفرجة عند هذا الشعب ، وذلك لمعرفة أصول اللقاء الاحتفالي لديه وتحديد اخلاقيات هذا اللقاء ، والكشف عن مفرداته وأدواته ومحمولاته النفسية والذهنية والحضارية . .

لقد قيل عن الفلسفة الاسلامية - رغم ما قدمته للفكر الانساني - بانها مجرد ترجمة للفلسفة اليونانية . ترى هل سيقال نفس الكلام عن المسرح العربي ، اكيد سيقال ذلك خصوصا اذا استمر هذا المسرح يستعير لغته وأدواته من خارجه . ان الوجود لا يقتبس لانه - في حقيقته - نتيجة حتمية لشروط موضوعية لا يمكن القفز عليها . .

ان فنونا عديدة ما تزال بعيدة عن التناول والمقاربة ، مع انها تملك امكانيات هائلة في التعبير والتبليغ . وان مخاطبة الشعب لا يمكن أن تتم ابدا الا من خلال تراثه الفني والأدبي والفكري . أن سوفوكلس مثلاً ، لم يفعل شيئاً سوى أنه أعاد كتابة أو قراءة التراث اليوناني بشكل اخر مغاير . لقد فجر الاختلاف داخل الائتلاف واستخرج المستقبلي - من رحم الماضي . من هنا كان فعله تحدياً للكائن ، وتجاوزاً للجاهز ، واستشراكاً للممكن . فقدما كانت عكاظ سوقاً تجارية وأدبية معا . لم يكن اللقاء يحدث من أجل المنفعة التجارية فحسب ، وإنما كان ايضا استجابة لدوافع اجتماعية في التواصل . وعن هذا اللقاء خرجت أمهات القصائد العربية . وعن مثل هذا اللقاء ولد المسرح في اثينا . وعن الساحات العربية العريقة جاءت ملاحم عنتره وسيف بن ذي يزن والهلالية والوهابية . كما ان الأعياد والمواسم قد اعطت (لبساط) و(سلطان الطلبة) و(خيال الظل) و(القره قوز) وغير ذلك . . .

لقد ارتكب المسرح العربي خطأ كبيراً عندما اخضع فرجانه لبناية ذات معمار

ضيق ، فكان بذلك أن أخضع نفسه - وهو في حالة التفتح - الى مجموعة من القوالب والقيود ، لقد التزم بما لا يلزم وبذلك جاءت مسرحياته وهي على هيئة تطبيقات مدرسية لا دفع فيها ولا روح .

ان البناء الجديد يبدأ من الهدم ، كما ان التحرر ينطلق من كسر القيود . لهذا كان مستقبل المسرح العربي مبنيا على أساس تجاوز القوالب القائمة . واذا كان المسرح في الغرب يحاول الآن ان يستعيد روح الاحتفال الذي ضيعه فماذا يمنعنا من ان ننبد صيغا مشوهة ، وهي صيغ لا تمثل جوهر المسرح الحق ولا حقيقة هذا الانسان ، وذلك داخل هذا المكان وهذا الزمان . .

- الاحتفال في المادة والشكل والفكر . . .

ان البحث عن المسرح الاحتفالي يمر عبر القنوات الاساسية التالية :

١ - الحفر في الثقافة العربية وذلك بحثا عن المواد الخام التي يمكن توظيفها وتصنيعها مسرحيا هذه المواد المستخرجة من التاريخ والحكاية والاغنية الشعبية والامثال والحكم والعمران والازياء والوشم والرسوم والحناء والحلي والاساطير والالعب والاحتفالات والاعياد لا تكتسب قيمتها النهائية الا بما يمكن ان تصير اليه . انها ما نراه ونحسه ونلمسه . وبذلك فانها تحتزن داخلها قابلية التشكل والتحول والتغير لتصبح شيئا يشبهنا ويشبه قضايانا واحساساتنا الجماعية والفردية .

٢ - تحويل هذه المواد العمياء والصماء الى فعل له حدوده وحيويته وآنيته ، وبذلك تصبح الأسطورة مثلا مسرحية . . مسرحية لها ابعاد جديدة وخلفيات مغايرة وأهداف اخرى . هذا التحول من المادة الى الشكل يتطلب المرور الى التساؤلات المنهجية التالية : كيف ، ومتى ، وأين ، ومع من ، و . .

- كيف نمثل ، وأين نمثل ، ولمن نمثل ، ومع من نمثل ، وماذا نمثل .

- كيف نعالج المواد الأولية معالجة مسرحية احتفالية ، معالجة تحررنا من الماضي والغائب والوهمي لتنفس المجال امام الحاضر والملموس والحقيقي . .

- كيف نحول الشفهي الى مكتوب وذلك حتى يصبح اللامسرح مسرحيا ، وتتحول

الحكاية الى واقع حي .

هذه التساؤلات - وأخرى غيرها - هي التي يمكن ان تفضي الى ايجاد صيغة مسرحية جديدة ، صيغة احتفالية لها منهجيتها ، في الكتابة النصية والسينوغرافية ولها فضاؤها ومعمارها الهندسي ولها ادواتها ومصطلحاتها المغايرة . .

٣ - أن يكون لهذا المسرح نظريته الفكرية ، وذلك لأن ما يعطي المسرح - أي مسرح - حقيقته وهويته هو وجود قاعدة فكرية صلبة وقوية يرتكز عليها . ان المسرح - كظاهرة اجتماعية - لا ينفصل عن علم الاجتماع . كما انه لا ينفصل عن علم اللغة وعلم النفس ولا عن الفكر السياسي او الديني لأي مجتمع من المجتمعات . ومن هنا فان البحث في (سلطان الطلبة) و(الحكواتي) و(المداح) شيء لا يكفي ، وذلك لأنه يبقى ملامسة شكلية للصالاة . وأن من شأن الملامسة الشكلية للتراث أن تقود الى الفلكلورية . مثل هذه المقاربة السطحية نجدها عند الكثير من المسرحيين العرب الذين تستهويهم لعبة الشكل فيراكمون الاسماء التراثية والعمامات والطراوير والعباءات واللحى والأغاني والتراتيل الصوفية والبخور والبيارق والأعلام التي تحمل اسم الله ، كل ذلك من غير ان يكون هناك خطاب فكري يعطي للأشكال روحها وفلسفتها، لا شيء في مثل هذه التجارب غير ممارسة السياحة التراثية . وهي سياحة تعتمد على تصوير الغريب والمدهش والعجيب والمثير انطلاقا من عين استشراقية وليس من عين شرقية . .

ان المسرح الاحتفالي الحق يجد تجسيدات الحسية في ابداعات مجموعة من المسرحيين العرب . يجدها في كتابات د. يوسف ادريس وعز الدين المدني وسعد الله ونوس وسمير العيادي ورجاء فرحات ، كما يجدها في الاجتهادات الاخراجية للمنصف السويسي وقاسم محمد وسعد اردش . فهؤلاء المسرحيون أدركوا أن الصيغة الغربية الكلاسيكية عاجزة عن أن تعبر عن طبيعة اللحظة التاريخية الراهنة . لهذا ، وجدنا د. يوسف ادريس يدعو الى (السامر) وتوفيق الحكيم يدعو الى بعث فن الراوية - المقلد أو الحكواتي . ورغم اختلاف هذه الدعوات - ظاهريا - فان محورا واحدا يستقطبها ،

وهو البحث عن المسرح الاحتفالي القائم على البساطة والمشاركة . فسعد الله ونوس يجعل من مسرحيته حفل مسامرة . حفلا يأتيه الناس من كل مكان . وهو لا يعتمد على التمييز التقليدي بين الضيف وصاحب البيت وذلك لأن المسرح فضاء الجميع ، أنه بيتنا كلنا ، ان اللقاء داخل هذا الحيز المكاني والزمني والنفسي يصبح شيئا اشبه بحفل كرنفال ، حيث يصبح القناع ممرا لممارسة الوجود بكل حرية وعفوية ، كما انه - سعد الله ونوس - يقدم مسرحيته عن أبي خليل القباني داخل سهرة احتفالية .

يؤكد د. يوسف ادريس بدوره على احتفالية العرض المسرحي . ففي (الفرافير) يقول على لسان المؤلف / الشخصية (أحنأ في مسرح . والمسرح احتفال ، اجتماع كبير . مهرجان . ناس كثير . بني آدمين سابو المشاكل بره وجيين يعيشو ساعتين ثلاثة مع بعض . عيله انسانية كبيرة . تقابلت وبتحتفل اولاً . تقابلت . وثانيا انها حتقوم في الاحتفال ده بمسرحية وفلسفة ومسخرة)^(٣)

لقد عثر المسرح العربي اخيرا على هويته . عرف أن اساس المسرح هو الاحتفال . ولذلك فقد نشأت تجارب مسرحية تنطلق اساساً من الاحتفال العربي . وبهذا كان الارتباط بالتراث ضرورياً لأن الحفل تقليد تمتد جذوره في التاريخ . وعندما نقول الحفل ، فاننا نقصد كل ما يرتبط به من ازياء وحلي وغناء واشعار وأزجال وحكايات والعباب سحرية وبهلوانية . .

- لنحتفل اذن ، عوض ان نمثل . . .

ان أساس المسرح الاحتفالي هو التلقائية ، هو البساطة ، هو تحطيم القواعد الجامدة ، والانطلاق بدون قيود ولا مركبات . .

كأية نحييها ونحييها ، وقصائد شعر وأغنيات ورقص ، تعبر جميعها عن فرحة التواصل انه الحكاية المتحركة الحبل بالتحويلات والتشكل . كل شيء جديد تحت الشمس ، في كل ثانية يولد شيء جديد ، يولد احساس مغاير داخل عالم لا يكف عن التغير . كل احتفال يشكل نعمة جديدة . قد تكون المسرحية واحدة . ولكن (العروض) تختلف . ان المسرح ليس صوراً ثابتة . تظهر اليوم بنفس ما

ظهرت به بالأمس وقبل الأمس . انه ولادة جديدة متجددة ، وبذلك فان المسرحية تولد بقدر ما (تعرض) وبهذا كان لا بد ان نحافظ على الصفات الجوهرية للمسرح ، ذلك لأنه بدون المشاركة الاحتفالية وبدون التلقائية والحيوية وبدون هذا التجدد المستمر فان المسرح سيفقد كل اختلاف مع السينما وفي ذلك موته . ان العروض السينمائية معلبة ، بينما المسرحية حية ، نابضة بالدفع والحركة . لذلك كان لا بد من البحث عن الأسس الجوهرية لهذا الفن والاستغناء عن القشور والزوائد. تقول الفنانة البريطانية جيون ليتلود (والناس يسألوني كيف دخلت المسرح ، فأقول انني لم ادخله ، ان المسرح جزء منا جميعا ، لأنه روح الناس . انه يمثل ما يحسونه من فرح في الحياة انه تعبيرهم عن فن الحياة . فلنطلق سراح المهرجين واشرار المسرح ومجانينه فان ما سوف يصنعونه سويا هو المسرح)^(٤) لنحرر اذن طاقات الابداع المخزنة بالداخل ليكون المسرح ولنعلم على ان نلتقي وان نتحاور بالجسد ليولد المسرح .

ان المسرح لا ندخله ، لأنه هو الذي يدخلنا ، لأنه الحياة في صورتها المصغرة والمكثفة ، انه حيز زماني ، وهل نحن الا هذا الحيز الزماني ، الممتلئ حياة وانفعالا وقضايا لنحتفل إذن ولنبتعد عن التمثيل لأن الاحتفال ممارسة لفعل الحياة والتمثيل تقليد لهذا الفعل .

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

الاحتفال يختزل الحياة . أنه الجزء الذي يختزن الكل والمظهر الذي يتضمن الجوهر . في الاحتفال نستعيد ما ضيعنا ، نستعيد كلامنا المصادر ، فتتكلم وننطق ، نستعيد تفكيرنا المقموع فنفكر جهرا وبشكل جماعي نستعيد العيد والاحتفال لتجدد ونجدد ما حولنا من الاشياء كما نستعيد سلطة الجسد . ذلك الجسد الذي تحول الى جهاز آلي يكرر نفس الفعل ونفس الاحساس ونفس الحركات المحدودة . .

الاحتفال - في جوهره - وجود حي داخل الـ (هنا) ، ويبقى ان نشير الى ان هذه الـ (هنا) هي نقطة المركز ، مركز العالم ومركز كل هذا الكون ، فداخل فضاء الـ (هنا) نعيد ترتيب الأشياء وتأثير العالم ، كما نعيد قصة الخلق من بدايتها ليكون لهذا الانسان وجود آخر وتاريخ مغاير . . هذا الحدث / الاحتفال ليس له راو رواه . انه فعل حي ، نعيشه الآن ونحياه .

انه لا وجود للارزمة الحكي التقليدية (كان وكان ، في قديم العصر والأوان) انه لا وجود الا للفعل يكون . . يكون الآن وسوف يكون . فعل السرد انتهى . والحدث المرسوم رسماً هندسياً دقيقاً لا وجود له في المسرح الاحتفالي . ان الحياة هي الحيوية ، هي تداخل الواقع والحلم . انها الفيض الذي لا يقف عند حد معين . ولا يبتدىء من حد معين . انه لا وجود للتدفق ، تدفق الأحداث والحالات والمدرجات . . ففي نفس هذا الآن يمكن ان يحدث أكثر من حدث واحد . كما يمكن أن نحيا أكثر من حدث وأكثر من حالة . فعلى مستوى الحواس الخمس تدور أحداث ، وعلى المستوى الذهني والشعوري واللاشعوري تتشكل أحداث أخرى قد تكون مختلفة ومغايرة . ان الذاكرة تجعل الحدث الأخير في الأول . تجعل الوجود هناك هنا . وبذلك تعيد ترتيب الأحداث والمدرجات بشكل آخر . كما ان الحلم يجعل الحدث الخفي متجلياً ، ويجعل الغائب حاضراً ، والميت حياً ، كما انه يعطي للأشياء المعنوية أبعادها المادية المحسوسة والملموسة . في الاحتفال لا نترجم الواقع ، لأن الترجمة تحون الحقيقة وتزيّفها ، وبذلك فإن الأساس هو كشف الحجاب عن مضمّر الواقع ، وذلك حتى يتجلى الخفي ، ويقترب الغريب وينطق الصامت ، ويتحرك الساكن . . .

في الاحتفال يتحرر الجسد ، يتحرر فكراً وروحاً وطاقات خفية ، كما يستعيد الجسد لغاته التي ضيعها . وهي لغات عديدة ومتنوعة وغنية ، لغات تملك ان تجد المعادل الموضوعي للحلمي والمنتخيل والوهمي ولكل احتفالات الوعي الجوانية .

ان المسرح الاحتفالي يسعى الى إيجاد ممثل / محتفل جديد . ولكن كيف . وما هي الأدوات المنهجية لتحقيق ذلك . في الوقت الحالي لا نملك الا طموحنا وتساؤلاتنا ، وبذلك نبدأ بصياغة الأسئلة الأساسية :

- هل يمكن ان نستفيد - في تكوين الممثل الاحتفالي - من تجربة اهل التصوف في تكوين المريد ؟

- هل يمكن تربية الممثل / المحتفل - جسداً وروحاً - وذلك من خلال ممارسة رياضة الروح ؟

- كيف يمكن لهذا المحتفل بجسده ان يتحكم في احساساته وانفعالاته وحالاته وذكريته

وان يضبطها ليجعل جسده في خدمته ، عوض ان يكون هو في خدمة هذا الجسد - ان لم يستطع ترويض عوالمه الداخلية الخفية ؟
اننا نعلم ان المسرحيين الغربيين قد استفادوا من اليوغا و **Zen** ومن كل (الفنون) والرياضات التي تزواج بين الباطن والظاهر والتي تضبط الحالات حتى تتحكم في الجوارح . وبهذا ، فان من طموح المسرح الاحتفالي ان يجد هذا الممثل / المحتفل ، اي ذلك المبدع الكاتب الناطق الرسام النحات الذي يكتب وينطق ويرسم وينحت بالجسد ..

في الاحتفال قد نكرر نفس الفعل ، ولكننا لا نكرر نفس الاحساس ، فهناك نص واحد ثابت وهناك ايضا نصوص عديدة متغيرة . فنص المؤلف موجود بوجود المحتفلين - داخل الخشبة والصالة - فهم من يعيد الكتابة كل ليلة . وذلك انطلاقا من احساس يتجدد كل حين . وبذلك فانه لا وجود للمسرحية الا داخل احتفال معين وزمن معين ومع جمع من الناس لهم احساس وقضايا جماعية معينة ..

ان المسرح ليس شيئا يقع على هامش الواقع . لأنه جوهر هذا الواقع وروحه وداخل هذا الجوهر تلتقي كل المتناقضات والمتضادات . يلتقي التمثيل باللاتمثيل ، والعقل بالجنون ، والحقيقة بالوهم ، والحضور بالغياب ، داخل الاحتفال لا وجود للمركز والمحيط ، لا وجود للهوامش ، وبذلك تتجسد المعاني وتشخص الأفكار وتحيا الأشياء وتصبح الأحلام شيئا جماعيا عوض ان يكون فعلا شخصيا يختبئ في الظلام . هذا المسرح / المشروع ، ماذا يريد أن يحقق بل ماذا نريد نحن منه ؟ وكيف

نريده ان يكون ، للإجابة عن هذه التساؤلات نقول :

- نريده احتفالا مفتوحا - على الناس والأشياء - داخل فضاء رحب ومفتوح .

- نريده نصا يقبل التعدد والتجدد ، نصا يمكن ان يصبح نصوصا لأنه يخزن داخله احتفالات بلا حدود وامكانيات وإحباء بلا ضفاف ..

- نريده لقاء واضحا مكشوفاً ليس فيه سحر ولا شعوذة . ليس فيه زيف ولا ايهام لا يحيل على الماضي والغيب واللاموجود ..

- نريده فرصة لممارسة حقنا في الوجود وفي مزاولة التفكير الحر بصوت مرتفع .. اليوم نعود للمسرح الاحتفالي ، لأنه مسرح هذا الإنسان ، داخل هذا المكان وهذا الزمان . الحفل فضاء عام ، يغيب فيه الفرد وتحضر الجماعة ، تحضر في شكل

قضايا واحساس جماعي . داخل هذا الفضاء لا مكان لمن ينتج ومن يستهلك ، لأنه لا وجود الا لحياتنا التي نحياها بكل دقة وشفافية . .

في الحفل نختلف ونأثلف ، نختزل صراع كل العالم داخل حيز مكاني وزماني محدود وليس المهم هو ان تصور هذا الشيء الذي يحدث ويقع ولكن المهم هو ان تكون لنا رؤية واضحة وحقيقية للعالم ، وان يكون لنا موقف منه ، موقف نقدي متحرك يعطي للكائن بعده الممكن ويعيد للحاضر جانبه الغائب او المغيب .

الاحتفال لغة جماعية ينبغي ان يختفي فيها المؤلف . وذلك لأنه - اذا علا صوته - سقطت المسرحية / الاحتفال ، لأنها تتحول الى خطبة ذات صوت واحد . وبذلك فان موقف المسرحية هو ما يمكن ان نحسه ونلمسه من مجموع الحفل المتعدد اللغات والايحاءات .

لقد حان الوقت لنرفض الحفلات الخاصة ، حيث يكون المسرح سرا من الأسرار المغلقة. مضى عهد المتفرج (العاقل) القابع في الظلام ، ملتزما الصمت او مستسلما لسلطان النوم . اليوم نعود لكل الوان التعبير . نعود للرقص ، للموسيقى للشعر للزجل ، كل الفنون ينبغي ان تكون حاضرة - مثل حضور الناس والقضايا - والا كان الاحتفال ناقصا مخاطب فينا جوانب دون اخرى ، وجوارح دون غيرها . المسرح لغات مختلفة ، انه الكلمة والحركة والاياء والظل والضوء والأقنعة والازياء والأشكال والالوان والأحجام والكتل الثابتة المتحركة . .

هذه اذن دعوتي لكل المسرحيين العرب ، وهي دعوة الى الاجتهاد النظري والعملية بحثا عن المسرح الغائب / الحاضر والذي هو المسرح الاحتفالي . . يا أيها المسرحيون ، هذا عصر الاحتفال فاحتفلوا . . احتفلوا . .

١٠ امش :

١ رقي نور - الكوميديا عند جولدوني والكوميديا ديلاوتي - مجلة (المسرح) القاهرة ع ٦٥ - ص سنة ١٩٦٩ .

٢ - ج. ل. ستايي - (الخبرة الدرامية) عرض ومناقشة د. عبد المعطي شعراوي - مجلة (المسرح) القاهرة - ع. ٦٢ - السنة ١٩٦٩ - ص ٢١ .

٣ - د. يوسف ادريس (نحو مسرح عربي) منشورات الوطن العربي .

٤ - د. علي الراعي (الكوميديا المرحلة) كتاب الهلال - ص ٩٥ -